

Ent 111²⁰
Apr 144

Plut. II. Lit. i. N^o. 15.

111 3
—
194

103-2

103-2

SEGUNDA PARTE
DE LA ESCUELA MUSICA,
QUE CONTIENE QUATRO LIBROS.

EL PRIMERO,
TRATA DE TODAS LAS ESPECIES,
consonantes, y disonantes; de sus qualidades, y como
se deven usar en la musica.

EL SEGUNDO,
DE VARIEDAD DE CONTRAPUNTOS,
así sobre Canto Llano, como de Canto de Organo,
conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, à tres,
à quatro, y à cinco.

EL TERCERO,
DE TODO GENERO DE COMPOSICION,
à qualquier numero de voces.

EL QUARTO,
TRATA DE LA GLOSSA, Y DE OTRAS
advertencias necessarias à los Compositores.

COMPUESTO POR FRAY PABLO
*Nassarre, Organista en el Real Convento de San
Francisco de Zaragoza.*

Año

1723.

CON LICENCIA: EN ZARAGOZA:
Por los Herederos de MANVEL ROMAN, Impresor de la
Universidad.



SEGUNDA PARTE
DE LA ESCUELA MUSICA,
QUE CONTIENE QUATRO LIBROS.

EL PRIMERO.
TRATA DE TODAS LAS ESPECIES
de consonantes y disonantes de las qualidades y como
se deven usar en la musica.

EL SEGUNDO.
DE VARIEDAD DE CONTRAPUNTOS,
asi sobre Canto Llano, como de Canto de Organos,
concieros, sobre Baxo, sobre Tiple, á tres,
á quatro, y á cinco.

EL TERCERO.
DE TODO GENERO DE COMPOSICION,
á qualquier numero de voces.

EL QUARTO.
TRATA DE LA GLOSA, Y DE OTRAS
advertencias necesarias á los Compositores.

COMPUUESTO POR FRAY PABLO
Nasarre, Organista en el Real Convento de San
Francisco de Zaragoza.

1723.

Año

CON LICENCIA: EN ZARAGOZA:

Por los Hijos de MANUEL ROMAN, Impresor de la
Universidad.

CHRISTIANAS ADVERTENCIAS, para Maestros de Capilla, Compositores, y Musicos.

Sobrados serian los magistrales documentos, repetidas vezes ofrecidos en esta Obra, si la tenacidad del humano genio, no cerrara con respectivos intereses las puertas al desengaño, para ver à la luz de la christiana reflexion, los seguros rumbos, que deve llevar el desempeño de nuestro sagrado empleo; y assi procurare precaver los riesgos, para que se eviten profanos peligros, con las prevenciones siguientes.

Canto Ecclesiastico, para que corresponda decentemente al origen de su institucion, y al fin unico de tributar à Dios las devidas alabanzas, ha de ser siempre, sin desviarnos del dictamen de San Geronimo supr. cap. 5. Sancti Pauli ad Ephes. sobre las palabras del Apostol de las Gentes: *Cantantes, & psallentes in cordibus vestris Domino*: que expone el Doctor Maximo: *Audiant hæc adolescentuli, audiant hi quibus psallendi in Ecclesia officium est, Deo, non voce, sed corde cantandum, nec in tragædorum modum guttur, & fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia Theatrales moduli audiantur, & Cantica.* Parece prevenir yà el Santo con Profetico Espiritu los abusos del Moderno Ecclesiastico Canto: Y por esso el Angel Maestro Santo Thomàs 2. 2. quæst. 111. artic. 2. explica la mente de San Geronimo, persuadiendo, no se cante en la Iglesia more Theatrico, ni para ostentacion, y delectacion, si solo para avivar la devota piedad de los Catolicos Fieles: Assumpto, que despues previno Durando: de Ritib. Eccles. lib. 3. cap. 21. num. 8.

Deven, pues, los Maestros de Capilla, Compositores, y Musicos hazer acuerdo de la Synodo Provincial Milanesa del año 1565. Cap. de Music. & Cantorib. que dispone: sean las canciones, y sonidos, graves, piadosos, y distintos; esto es: claros, y acomodados à la Casa de Dios, Divinas alabanzas, y utilidad de los Fieles: *Cantus, & soni graves sint, ac distincti, & Domui Dei, ac Divinis laudibus accommodati, ut simul, & verba intelligantur, & ad pietatem auditores excitentur.* Presidiò este Synodo San Carlos Borromeo, y solia dezir por tan amartelado à la musica: Que no podia orar, si primero la musica no le elevava la mente à Dios: Y no siendo el Canto Ecclesiastico, puro, sencillo, devoto, y casto, es preciso, que invertido el fin de su institucion, se priven los Fieles, de muchos espirituales frutos, que podian atesorar para sus almas.

Nunca deve ser causa final de la Musica Ecclesiastica, el deleyte del oïdo, pues solo la delicia del Canto causa perniciosos efectos en pluma de San Agustin, lib. 10. Confes. cap. 33. *Cum mihi accidit, ut me plus cantus, quam res que cantatur moveat, pœnaliter me peccare confiteor, & tunc mallet me non audire cantantem.* Si esto confiesa un Agustin Penitente, del todo estrañado de profanas musicas, y empleado solo, en el devotissimo Canto de los Psalmos; què diràn los que en sus oïdos solo resuenan impuros theatrales, y provocativos modos, à vanos deleytes? Casi confiesa el mismo Santo, aver estado determinado à prohibir la musica en su Iglesia, pareciendole servir mas al vano deleyte, y sensual gusto del oïdo; que à la utilidad espiritual de los Fieles: Siendo solo remora de su impulso, la memoria de las lagrimas que vertia,



es su adulacion: Siendo el Adulador un Musico Estadista, que componiendolo en un instante, todo lo allana, en nada se embaraza, acordando. Todo, sea torpe, ò sea honesto, sea bueno, ò sea malo: Siendo musica tan ingeniosa la de un Adulador, que tomando la carrera de la lisonja, en descompassadas fugas de lo bueno, raya tales notas, mintiendo tan aparentes figuras, que ofreciendose al engaño suave el oído, à tono descubierta, no ay discordia que disuene, siendo sobre falsas, dulces, amargas consonancias que le arrebatan. Pues à lo opuesto, los Musicos poco Ecclesiasticos, son los Aduladores del Demonio, consagrandole una lisonja en cada clausula, la paz de su Babilonia en cada ligadura; ojala no consientan las altas permisiones de Dios, sea cada nota, una Supersticion, un Sacrilegio, y una Idolatria, assumpto, que no haze muchos años, firmaron Catolicos, y Religiosos Ingenios de la Corte de España, assi huviera sido mas atendida su christiana Doctrina, que aqui repito, porque tanto bien no se pierda, confesando no ser mio lo que escrivo, pues nunca fue justo, no restituir su oro al Cesar.

Pero bolviendo al caso; para evitar semejantes caidas, previno Celio Lactancio in Epitom. Divin. instit. cap. 5. el daño respectivo de los Oidores de la viciada Ecclesiastica musica. Fundòse la Congectura de Lactancio, en no aver fuerza tan poderosa, ni argumento tan concluyente, para persuadir la Apostasia de la Religion Catolica, como la insolente licencia de la musica, que ganando con halagueña blandura las puertas del oído, desarma las desveladas centinelas de la razon, pasando à batir à golpes de consonancias el desprevenido muro de la fee, arruynando en el profundo foso de Idolatrias, sus Catolicas almenas, Esta es la peligrosa libertad, que por su propria reputacion devieran con christiano zelo atajar los Compositores, y Maestros de Melodia, quando no sobrarian las causas del honor Divino. Apenas ay quien no distinga las casi infinitas licencias de la musica, pues aunque abreviadas à pocos Signos, en pluma de San Agustin tom. 1. lib. 1. Music. Son tan desaparecidos en la variedad, y tan derramadamente fecundos, que se dilatan à cierto modo omnipotente de cantar, y componer: *Quamdam habet omnipotentiam canendi.*

Pero el dolor es; que siendo casi infinitas sus licencias, es consecuencia inevitable de este universal antecedente, de numeros sonoros, el armonico concurso de peligros: Que para precaver à la posteridad con el escarmiento de Tubal, y Jabel, hermanos uterinos, hijos del Ciego Lamech, Agressor homicida de Cain, previno el Martyr San Methodio lib. 1. de Reb. quæ ab initio mundi: *Quos dominatus Diabolus, convertit eos postea in omnem Magicam Artem, & omnem speciem musicam componendi.* Arte fue del Demonio, para estragar à los dos hermanos, y avasallarlos à su dominio Tirano, adulterarlos tan relaxada, y licenciosamente, que los desenfrenò, hasta componer con novedad sobre las especies de la Magia, y de la musica, quantas permisiones consienten los desordenes, y sonrojan con libertad armonica las costumbres. Pudieron ciegamente pensar, que en la dilatada diferencia de sonoros numeros, qualquiera licencia, era armonia, toda permission, consonancia; sin reparar, yà que no sordos, ciegos; que como pondera el Docto Novarino lib. 1. Sacror. Elect. cap. 11. *Absona instrumentorum musicorum armonia est, qua morum, affectuumque solvitur harmonia:* No pudiendo ser consonancia, ni armonia en la voz, ni

en el instrumento , la que es guerra de la devocion , y disolucion de la virtud. Como puede ser sino disonantissima consonancia en los instrumentos , y voces , la que desentona la union armonica de los afectos devotos , disolviendo , y relaxando la armonia acorde de las costumbres. Sea ya en adelante toda composicion musica , compuesta de seria gravedad , y religiosa devocion: No precisemos con escandalo, à que se verifique el Oraculo de Amòs Profeta cap. 5. vers. 23. y justificadas querellas de Dios contra su Pueblo: *Odi, & projeci festivitates vestras::: Aufer à me tumultum carminum tuorum , & cantica lyrae tuae non audiam:* Yà he aborrecido , y arrojado de mi aceptacion vuestras fiestas, y solemnidades , cultos , y votos. Apartad , quitad allà esse amotinado tumulto de vuestros versos, pues no ay sufrimiento para oir las canciones de vuestra lyra. Ruego à quantos aqui llegaren, consulten este verso 23. del Capitulo Quinto de Amòs Profeta, con el literal Cornelio Alapide , y averiguaràn para confusion , y sonrojo , quanto puede desear un Espiritu Catolico , Ecclesiastico , y Religioso ; à fin de desterrar del Ecclesiastico Canto, quanto lo tiene profanamente viciado, la torpe Comica, y tragica profanidad obscena de los ignorantes Musicos, mas que Sagrados, Theatrales Farfantes.

Devo tambien prevenir ; que abriò esta Escuela Musica la Divina Providencia , aviendo estado cerrada casi por quinze años ; y quantos en ella entraren, para utilidad propria, podràn à precio del tiempo comprar lo que fuere mas provechoso: Por esso dezia Metrocles ap. Beyerlinck tom. 2. Theatr. vit. hum. verb. Disciplina fol. 154. colum. 1. *Res alienas emi pecunia , ut domum , vestem , & alia: disciplinas autem liberales emi tempore , requirunt enim diuturnum studium, & indefessam diligentiam:* Y para el total aprovechamiento , es mas del caso la pureza de animo. Diòlo à entender Laercio lib. 6. cap. 1. ap. Beyerlinck ubi sup. diziendo: Aver llevado al Filosofo Antistenes un Padre à su hijo , para que estudiara en su Escuela , y preguntado el Maestro, de que necesitava el hijo para salir bien enseñado , le fue respondido: *Libro novo, stylo novo, novaque tabella: significans,* dize el Chanciller Antuerpiente: *Animum à vitijs vacuum, studium vigil, memoriam fidelem: solent autem adolescentes voluptatibus, ac delitijs occupatam mentem ad præceptorem adferre, quæ res in causa est, ut minus proficiant:* Nada lograràn las tareas, y afanes del Maestro , con Discipulos , que malogran el tiempo, con el profano empleo de afeminadas delicias , y menos decentes devaneos ; siendo precisa para aprender la frecuencia en el estudiar: Por esso Salvio Julio, Jurisconsulto celebre, aunque ocupado en los negocios de varios Principes , siendo infatigable en el estudio, acostumbro à dezir: *Et si alterum pedem in sepulchro haberem, adhuc addiscere vellem.* Aplaudida , y celebrada fue esta sentencia, entre los Estudiosos de aquellos felizes tiempos; pero en estos yà deldichados, à cada passo oímos , à los preciados de Maestros: *Iam adultus sum, serum est discere: imò hoc turpius est, nescire quæ cognitu digna sunt, quod adultus es.* Milita contra estos el exemplar de Socrates , en pluma de Estobeo term. de assiduitate: *Quien aprendiendo en la ancianidad adelantada à pulsar una Citara, y errando algunos passos; reprehendido de un Zoylo, porque aprendia diversiones de mozo en la vejez; respondió: Atqui præstat sero, quàm numquam discere.* Ojalà tan seguras , y provechosas doctrinas sean de todos admitidas , para salir todos aprovechados.

Por ultimo prevengo à los Maestros, y Compositores, que con esta Escuela Musica, queda cancelada mucha parte de su laboriosa tarea, suavizando el inmenso trabajo, que trae consigo el enseñar; no dando lugar à la ira, quando los Discipulos fueren tardos en el aprender; como el otro Filosofo, de quien refiere Beyerlinck, ubi supra, que teniendo dos Discipulos, el uno de agudissimo ingenio, pero perezoso, y descuydado; el otro de comprehension tardissima, pero aunque muy aplicado, ninguno aprovechava, impaciente el Maestro, los maldixò à entrambos, diciendo: *Ambo pereatis, quoniam tu cum velis, non potes; tu vero cum possis, non vis.* Sabiendo todos, ser grande el trabajo de los Maestros en enseñar, no faltò ingenio, que en la rueda de amolar, ideava las oficiosas tareas de un Magisterio; y es cierto si se atiende à su continua circulacion, y perene movimiento, causado las mas vezes de los ultrajes de un pie, sufriendo siempre las aguas, hasta esmerarse, por desvastar la rustica solidez de un azerado hierro, con facilidad se pueden carear unas fatigas con otras: Sobran exemplares de incansables Maestros Antiguos con los indociles Discipulos, y se hallan muy à la mano en Beyerlinck tom. 1. Theatr. vit. hum. verb. assiduitas: En un Eldras Sacerdote, y Maestro de la Ley; en un San Juan Evangelista; en un San Gregorio el Grande, enseñando musica; en un Socrates, en un Edesio en Capadocia, enseñando siempre; en un Avicena, Medico, de dia empleado en asistencia de su Soberano, y de noche enseñando à sus Practicantes; y por ultimo en un Felipe Beroaldo, tan incansable, que leia al dia, nueve lecciones à sus oyentes. Dichosos Discipulos, que logravan la continua enseñanza de sus Maestros.

Mucho me alegraria tuvieran los Maestros de Capilla, y Compositores, sobre esta gracia, la mas apreciable para con Dios, siendo liberales en enseñar; obedeciendo el Oraculo del mas Divino Maestro por San Matheo cap. 10. vers. 8. *Quæ gratis accepistis, gratis date:* Consultese à Beyerlinck en el tom. 4. verb. liberalitas, fol. 83. colum. 1. quien dize, que la liberalidad en Hebreo: *Proprie sumitur pro eo, quod Pij sponte Deo dicant, & tribuunt; vel quod confertur in sacrificium, & in pium usum, nulla legis obligatione, neque voto aliquo:* A demas, que el mismo dize: *Liberalitas autem à voce liber deducitur: quod nempe qui hanc virtutem habet, liberius utatur suis bonis, quam illi qui tenacitatis compede, illa irretiant, unde, & Disciplinæ liberales, quasi libero homine dignæ:* Y siendo la musica una de las siete Artes liberales, parece estaria sonrojada en hombres no libres, sino Esclavos del interès vilissimo, y abominable avaricia: Sobre todo tengo observado en mas de cinquenta años de Magisterio, y conocimiento de los Primeros Maestros, y Compositores de España, que por un comun fueron pobres, y enseñados de afectuosa caridad, logrando las mejores rentas de las Iglesias: pues: *Quod gratis accepistis, gratis date:* Y siendo los mas Ecclesiasticos; pueden discurrir la respuesta de Demosthenes, que preguntado en cierto lance: *Quid Deo simile haberent homines?* Respondit: *Benigne facere.* Pudiera traer exemplares de muchos Maestros, que aunque Gentiles, enseñaron de pura merced à los Discipulos, mejor que si fueran Christianos; hallarse han en el Antuerpiense tom. 4. Theatr. vit. hum. verb. liberalitas à fol. 88. & 116. No dudo haràn eco en Christianos pechos estas prevenciones, y si se executan; *Deus pacis erit nobiscum. Valere.*

TABLA DE LOS CAPITVLOS QUE contiene esta Segunda Parte de la Escuela Musica.

LIBRO PRIMERO,

EN el qual se trata, que sea composi-
 cion de el movimiento de todas las
 especies consonantes, y de su uso.

Cap. 1. En que se declara que sea compo-
 sicion musica, fol. 1.

Cap. 2. De los movimientos en general de
 la musica, fol. 7.

Cap. 3. En que se trata de las especies con-
 sonantes generalmente, assi simples, como
 compuestas, fol. 14.

Cap. 4. De el Unisonus, como se usa, y co-
 mo se deve usar en las composiciones,
 fol. 19.

Cap. 5. De la perfeccion de la octava, y
 de el modo con que se deve usar en las
 composiciones, fol. 27.

Cap. 6. De como no se pueden dar dos oc-
 tavas, ni otras de sus compuestas, y de
 que modo puede ser licito, fol. 33.

Cap. 7. De la perfeccion de la quinta, y de
 el modo de usarla en las composiciones
 de à dos, à tres, y à quatro voces, fol. 40.

Cap. 8. En que casos es licito, ò illicito el
 dar dos quintas, ò sus compuestas succes-
 sivamente una despues de otra, fol. 46.

Cap. 9. En que se prueba, como la quarta
 es especie perfecta, y que los Practicos la
 cuentan entre las disonantes; y como no
 es consonante, ni disonante, fol. 53.

Cap. 10. De el modo que se usa la quarta
 practicamente, fol. 59.

Cap. 11. De la tercera mayor, y sus com-
 puestas, y como se deve usar en la musica,
 fol. 65.

Cap. 12. De la tercera menor, y de el mo-
 do de ponerla en practica, fol. 72.

Cap. 13. En que se declara la propiedad
 de la sexta mayor, y de su uso; y de el
 modo que se puede hazer transito de ella
 à otras especies, fol. 79.

Cap. 14. De las qualidades de la sexta
 menor, y de el modo con que se deve
 practicar en las composiciones, fol. 87.

Cap. 15. En que se trata generalmente de

las especies disonantes admitidas en la
 musica, fol. 95.

Cap. 16. Que sea ligadura, y de la expli-
 cacion de sus partes, fol. 103.

Cap. 17. De el modo que se ha de obser-
 var en hazer las ligaduras con el Baxo,
 y de como recibe las de las otras voces,
 fol. 110.

Cap. 18. En que se prosigue la explicacion
 de otras circunstancias acerca de la liga-
 dura, fol. 117.

Cap. 19. En que se explica el modo de
 suponer uno por otro en la musica, y
 como muchas vezes importa suponer
 otro tiempo de el que està figurado, fol. 125.

Cap. 20. De como deve ser la glosa, y la
 suposicion en ella de la especie disonante
 por consonante, fol. 132.

LIBRO SEGUNDO,

EN que se trata de variedad de contra-
 puntos sobre Canto Llano, assi sobre
 Baxo, como sobre Tiple, y Canto de Or-
 gano, conciertos à tres, à quatro, y à
 cinco, assi sobre Baxo, como sobre Tiple.

Cap. 1. Que sea Contrapunto, y de las re-
 glas generales que se han de observar en
 ella, fol. 140.

Cap. 2. De como se haze el contrapunto
 à semibreves, y minimas sobre Baxo; y
 de las razones que ay para estudiar, assi
 los Contrapuntos sueltos, como à con-
 ciertos sobre Canto Llano, fol. 144.

Cap. 3. De la explicacion de el Contra-
 punto suelto à compasillo sobre Baxo,
 fol. 151.

Cap. 4. De el Contrapunto suelto à com-
 pas mayor sobre Baxo, fol. 158.

Cap. 5. En que se explican los Contrapun-
 tos de sexquialtera seis, y sexquialtera
 doze sobre Baxo, fol. 164.

Cap. 6. En que se explican los Contrapun-
 tos de sexquialtera nueve en dos modos;
 y el de Proporcion menor sobre Baxo,
 fol. 171.

- Cap. 7. En que se explican los Contrapuntos de semibreves al alçar, minimas sincopas, Ternario perfecto, y Ternario imperfecto sobre Baxo, fol. 177.
- Cap. 8. En que se trata de los Contrapuntos en general sobre Tiple, y de la utilidad grande que pueden sacar los Múlicos de trocarse todos los movimientos, y especies, assi consonantes, como disonantes, fol. 184.
- Cap. 9. En que se explican los Contrapuntos sobre Tiple de semibreves, minimas, compasillo, compás mayor, sin imitación, y con ella, y figurada la práctica de todos ellos, fol. 190.
- Cap. 10. En que se trata de los Contrapuntos de sexquialtera seis, à doze, à nueve, de dos modos, y de proporcion menor sobre Tiple, fol. 199.
- Cap. 11. En que se explican los Contrapuntos à sobre Tiple de semibreves al alçar, minimas sincopas, Ternario imperfecto, y como se puede echar un mismo Contrapunto à sobre Baxo, que à sobre Tiple, fol. 208.
- Cap. 12. Del Contrapunto sobre Canto de Organo en general, y particularmente del compasillo, compás mayor, y semibreves al dár, fol.
- Cap. 13. En que se explican los Contrapuntos sobre Canto de Organo, de semibreves al alçar, minimas sincopas, sexquialtera seis, proporcion tripla, y sexquialtera doze, fol. 213.
- Cap. 14. En que se explican los Contrapuntos de Ternario, de proporciones, sexquitercia, y sexquialtera sobre el compás desigual, y sexquitercia sobre compasillo, fol. 220.
- Cap. 15. En que se explican los conciertos à tres sobre Baxo, fol. 231.
- Cap. 16. En que se explican los conciertos à tres sobre Tiple, fol. 237.
- Cap. 17. Explicacion, y práctica de los conciertos à quatro sobre Baxo, fol. 243.
- Cap. 18. Explicacion, y práctica de los conciertos à quatro sobre Tiple, fol. 249.
- Cap. 19. En que se trata de los conciertos à cinco sobre Baxo, y explicacion de su Práctica, fol. 254.
- Cap. 20. De los conciertos à cinco sobre Tiple, fol. 258.

LIBRO TERCERO,

EN que se trata de la composicion à qualquiere numero de voces que fuere; y de las reglas que ha de observar un buen Compositor, para sacar las Obras perfectas.

- Cap. 1. En que se explica la ordinacion, y composicion de à tres voces en musica suelta, fol. 226.
- Cap. 2. De la ordinacion, y disposicion con que se deven trabajar las composiciones de à quatro sueltas, y circunstancias q se deven observar en ellas, f. 268.
- Cap. 3. De el orden que se deve guardar en entrar los passos generalmente en toda musica; y la diferencia que ay entre *passo*, *fuga*, y *Canon*, fol. 273.
- Cap. 4. Explicacion de las posturas à quatro, à cinco, à seis, à siete, y à ocho voces sobre todos los movimientos que puede hazer el Baxo, fol. 281.
- Cap. 5. En que se resuelven algunas dudas acerca de algunas posturas à ocho voces, fol. 290.
- Cap. 6. De el modo con que se deven ordenar las composiciones de una voz sola, fol. 296.
- Cap. 7. De el orden, y disposicion que se deve observar en toda composicion à duo, de qualquiere especie de voces que fuere, fol. 302.
- Cap. 8. De el orden, y disposicion, que generalmente se deve guardar en las composiciones à tres, fol. 307.
- Cap. 9. De el orden, y disposicion que se ha de guardar en las composiciones à quatro, que son para cantadas, y de la diferencia que ay de las que son para pulsadas en Instrumento, fol. 312.
- Cap. 10. De el modo que se ha de tener en disponer las disposiciones para cantar à cinco, y de el modo de ordenar las voces en algunas posturas, fol. 318.
- Cap. 11. De el modo con que se deven disponer, y ordenar las composiciones de à seis, y à siete, para cantadas, fol. 323.
- Cap. 12. De el orden, y disposicion general que deven guardar los Compositores en las Obras que trabajan de multitud de voces, fol. 329.
- Cap. 13. De la variedad de ayres que se practican en las composiciones, fol. 334.
- Cap.

Cap. 14. De la explicacion de otras proporciones, y ayres de que usan muchos Compositores, assi Estrangeros, como Españoles, en sus composiciones, f. 339.

Cap. 15. De el orden que se deve guardar en las composiciones de primero, y segundo Tono, y como se pueden componer por doze terminos distintos, fol. 344.

Cap. 16. De el modo que se hazen las composiciones de tercero, y quarto Tono, en quanto à los Diapassones, y de todos los terminos por donde se pueden transportar, fol. 349.

Cap. 17. De el orden que se ha de guardar en las composiciones en quanto al Diapasson de cinco, y seis Tono; y declaracion de los doze terminos por donde pueden transportar, fol. 354.

Cap. 18. De el orden que se ha de guardar en las composiciones en quanto à los Diapassones de septimo, y octavo Tono; de los doze terminos por donde cada uno se puede transportar; y de como se divide cada Tono en dos semitonos para cumplir los terminos de todos los Tonos transportados, fol. 359.

Cap. 19. De las propriedades de las clausulas de todos los Tonos, y de como se usan clausulas, y especies accidentales en las composiciones, fol. 364.

Cap. 20. De las partes q ha de tener para ser perfecta toda composicion musica, f. 370.

LIBRO QVARTO

EN que se trata de la glosa, y de las habilidades en particular, que han de tener los Maestros de Capilla, Organistas, y otras especies de Musicos.

Cap. 1. Explicacion de la glosa, y como es muy importante su uso en la musica, fol. 375.

Cap. 2. De las diferencias que ay de glosa, assi considerada por movimiento de una voz sola, como por movimiento de dos, fol. 379.

Cap. 3. De que aunque aya especies falsas entre dos voces, la glosa es solo en una; y que puede ser en dos, y en tres à un tiempo, fol. 384.

Cap. 4. De la propiedad, è impropriedad de las glosas, usando de la septima en-

tre dos octavas, y declaracion de los casos en que se deven tener por dos successivas, y en los casos que no, fol. 388.

Cap. 5. De el modo de usar la septima por razon de glosa, despidiendose de la quinta, fol. 394.

Cap. 6. De la glosa que ay en las ligaduras de apariencia; y como no la puede aver en la ligadura perfecta, fol. 400.

Cap. 7. De la propiedad, è impropriedad que puede aver en la glosa, aviendoprevencion de ligadura; assi en la voz que la haze, como en la que la recibe, f. 405.

Cap. 8. De la glosa que puede aver al tiempo que sale de la ligadura, y de las impropriedades que puede aver en ella en quanto à la voz que liga, fol. 414.

Cap. 9. De como la voz que recibe la ligadura puede hazer glosa al tiempo que se desliga de toda falsa, fol. 420.

Cap. 10. De las composiciones glossadas, respecto à una voz por si, y de la diferencia que ay en la que es para cantada, à la que es para pulsada en Instrumentos artificiales, fol. 427.

Cap. 11. De la obligacion que tienen los Maestros de Capilla en quanto à su officio, y de la de los demas Maestros que enseñan musica, fol. 434.

Cap. 12. De la disposicion, y orden que deven tener los Maestros de musica en enseñar, assi à cantar, como à enseñar, fol. 439.

Cap. 13. De el modo que han de tener los Maestros de Capilla en enseñar à componer à los que solo aprenden por diversion; y de algunas otras circunstancias que han de tener para ser buenos Compositores, y obligaciones que perteneceràn à su officio, fol. 444.

Cap. 14. Como una de las partes importantes que hà de tener un Maestro de Capilla, es el saber regir; y de las circunstancias que son necessarias para adiestrarse en ello, fol. 449.

Cap. 15. Explicacion de las reglas mas importantes que han de hazer observar los Maestros de Organo à los que enseñan en los principios, fol. 456.

Cap. 16. De quatro condiciones que han de tener los que estudian de Organo, sobre que se dan muchos documentos

importantes; fol. 46. De la obligación que tienen de
Cap. 17. De el orden que se ha de guardar
en la execucion de la musica en el Or-
gano, assi en el saber executar, como
en el acto, fol. 468.

Cap. 18. De lo mucho que conviene que
los Organistas tengan perfecta intelligen-
cia de la musica para ponerla en practi-
ca con propiedad en el Organos, y por
otras razones, fol. 474.

Cap. 19. De la obligación que tienen de

pulsar con primor el Organos los Orga-
nistas Compositores, y de el orden que
se ha de guardar en el acompañar. De el
orden que se ha de guardar en enseñar
a los que no tienen vista, niñas para Reli-
giosas, y sugetos que aprenden por diver-
sion, fol. 480.

Cap. 20. De el orden que se ha de guar-
dar en los exámenes de toda especie de
Musico, fol. 488.

Cap. 21. De el orden que se ha de guardar



FEE DE ERRATAS.

Fol. 42. lin. 19. quatro menor, di, quatro menos.
Fol. 46. lin. 15. y esta el, di, y este es el.
Fol. 89. lin. 12. pórporcion, di, proporción.
Fol. 126. lin. 43. el alear, di, el alzar.
Fol. 141. lin. 37. mal cante, di, mal canta.
Fol. 145. lin. 3. cluve, di, clave.
Fol. 148. lin. 5. clave, di, clave.
Fol. 149. lin. 3. señoras, di, sonora.
Fol. 163. lin. 2. menimas, di, minimas.
Fol. 184. lin. 12. festa, di, perfecta.
Fol. 211. lin. 26. el Contrapuntante, di, al Contrapuntante.
Fol. 217. lin. 38. parva, di, parum.
Fol. 237. lin. 29. echando, di, echarlo.
Fol. 249. lin. 5. habilitando, di, habituando.
Fol. 252. lin. 2. Brxo, di, Baxo.
Fol. 272. lin. 35. al entrar, di, al entrar.
Fol. 296. lin. 31. apercibe, di, percibe; y en el mismo fol.
lin. 38. lo mismo.

Fol. 299. lin. 12. no hablo, di, no hallo.
Fol. 301. lin. 4. canto, di, cantares.
Fol. 306. lin. 27. toda, di, todo.
Fol. 331. lin. 18. voz solo, di, voz sola.
Fol. 357. lin. 36. orro, di, otro.
Fol. 376. lin. 14. lo que, di, lo que.
Fol. 376. en el margen, lin. 7. cognata, di, cognita.
Fol. 379. lin. ultima, diferencia, di, diferencia.
Fol. 400. lin. 19. sepiima, di, septima.
Fol. 413. lin. 41. deve, di, no deve.
Fol. 416. lin. 44. cercana, di, cercana.
Fol. 430. lin. 15. composiciones, di, composiciones.
Fol. 437. lin. 4. cairán, di, caerán.
Fol. 440. en el margen, omacula, di, macula.
Fol. 451. lin. 16. orras, di, otras.
Fol. 458. lin. 34. anseñandolés, di, enseñandoles.
Fol. 478. lin. 11. eseritas, di, escritas.



LIBRO PRIMERO
DE ESTA SEGUNDA PARTE
DE LA ESCUELA MUSICA,
EN EL QUAL SE TRATA:
QUE SEA COMPOSICION:
DEL MOVIMIENTO DE TODAS LAS ESPECIES
CONSONANTES, Y DISONANTES,
Y DE SU USO EN LA MUSICA.

CAPITULO PRIMERO.

EN QUE SE DECLARA QUE SEA COMPOSICION MUSICA:



LAMARON los Gentiles à la Musica Ciencia Divina, por ser una de las victimas, que consagravan à sus falsos, y mentidos Dioses: Pero con mucha mas razon podemos los Christianos darle tan honorifico titulo, por tenerla consagrada, al culto de el verdadero Dios trino, y uno. Pues apenas ay Templo, ò Casa del Señor, que no esté dedicada para sus Divinas alabanzas. Motivado de los exemplos que leemos en las Divinas letras, pues entre otros consta

de el Paralipomenon, como destinò David (distribuyendo los oficios de la Casa de el Señor) quatro mil, para que con la Musica le alabassen, pulsando Instrumentos, y cantando.

Lib. i. Paralipom.
cap. 23. vers. 5.
*Torrò quatuor mil-
lia janitores, &
totidem psaltes ca-
nentes Domino in
Organis, quæ fece-
rat ad Canendum.*

Dav. Pl. 38. v. 8.
*Cantate ei canticū
 novum, bene psalli-
 te ei in vocifera-
 tione.*

S. Geron. *Erudite,
 intelligens.*

Casiod. *Nemo sa-
 pienter facit quod
 non intelligit.*

Dav. Pl. 46. v. 8.
*Psallite Deo nostro,
 psallite sapienter.*

Paul. 1. ad Cor.
 cap. 14. v. 7. *Tamen
 que sine anima sunt
 vocem dantia, sive
 tibia, sive cithara,
 nisi distinctionem
 sonituum dederint,
 quomodo scietur id
 quod canitur aut
 citharizatur. Id. v.*

8. *Etenim si incer-
 tam vocem det tu-
 ba, quis parabit se
 ad bellum.*

Dav. loc. citat.

Arist. 7. Met. cap.
 7. *Compositum est
 illud quod fit à pri-
 mo efficiente, & fit
 ex materia, & for-
 ma, nec forma fit
 nisi per accidens.*

Quiso el Real Profeta fuesse tan crecido el numero de los Ministros dedicados à las Alabanzas Divinas, porque tanto quanto mas es la Magestad, tanto mas lo expresa el mayor numero de los Sirvientes: Y como la de el Supremo Rey es sobre todas las Magestades, qualquier numero, por crecido que sea, es corto à su infinita Grandeza. A quien la atencion, y reverencia obliga à todos los Musicas, que se ocupan en semejante empleo à que sea con toda la perfeccion possible.

Assi nos lo dà à entender el mismo en el Plal. 38. Cantad al Señor, dize, canico nuevo, y cantadle bien con vuestras voces. Cantadle bien, leyò San Geronimo eruditamente, ò como quien entiende lo que canta. Y Casiodoro dize, ninguno haze sabiamente lo que no entiende. Y es lo mismo que dize el Real Profeta en Plal. 46. Cantadle bien à Nuestro Dios, y cantadle sabiamente: Esto es, bien ordenada la Musica, y regulada segun arte.

Lo mismo expresa el Apostol en la primera *ad Corinthios* por estas palabras: Si en las voces, ò instrumentos, como Flautas, y Citaras, no se haze distincion de sonidos, como se sabrà lo que se canta, ò citariza? Si la Trompeta suena impropriamente, quien se prevendrá para la Guerra? Què nos dà à entender en estas palabras, sino es, que la Musica ha de ser regulada segun arte? Y como será perfecta, sino es bien ordenada? Y estando dedicada al que es la suma perfeccion, como se puede usar que no sea con toda perfeccion, y concierto? Usandose assi, que es como se deve, será cantar bien, y sabiamente, como dize el Profeta.

Para cantar sabiamente, son necessarias reglas, y cantando con estas, cantará bien el Musico. Y porque todas las reglas están epilogadas, en la union, y composicion de los sonidos, dirè que sea composicion, para que sabiendolo el Musico, pueda componer con propiedad. Y valiendome de la general doctrina de el Filosofo, que dize en el septimo de la Metafisica: Composicion es todo aquello, que es el ser en su principio compuesto de materia, y forma, aunque la forma es, *per accidens ab efficiente*. Y conforme à esta doctrina, digo, que composicion Musica es una multitud de sonidos graves, y agudos, y consonancias bien ordenadas.

Son los sonidos la essencia de la Musica, de cuya multitud se forman las consonancias; que segun las palabras de el Filosofo, se han de considerar *per accidens*. Puede aver sonido sin consonancia, pero no consonancia sin sonidos. Es el sonido principio como essencia, y la consonancia compuesta de sonidos grave, y agudo. Dixe han de ser consonancias bien ordenadas, porque han de ser reguladas segun los preceptos de el Arte, como irè diziendo en el contenido de esta Obra.

Vn sonido solo no se puede llamar composicion; pero si, quando ay dos, ò mas. Para que aya consonancia, son necessarios dos sonidos, que son de quien se compone. En la primera parte de esta Obra he dicho en varias partes, que unas vezes se forman las consonancias sin tiempo, y otras con tiempo. Sin tiempo son, quando no ay intervalo de el entre los dos sonidos, percibiendo el oïdo los dos extremos à un mismo tiempo, como las consonancias que se forman entre dos voces. Con tiempo, son todas aquellas que media distancia, ò intervalo de un sonido à otro: Como quando es una sola voz, que passa del sonido grave al agudo, ù
 de

de el agudo al grave; percibiendo el sentido el uno, y despues el otro, mediando cantidad de tiempo entre los dos: Y por esto se llaman, *consonancias con tiempo*.

Tan propriamente se puede llamar composicion el un modo como el otro; pues toda consta de multitud de sonidos, y consonancias formadas con orden; porque un modo, y otro causan el efecto de la melodia.

Quando la composicion es de una voz sola, ordenanse las consonancias, o movimientos de sonido a sonido, segun reglas de mayor melodia, y suavidad. Quando es la composicion a mas voces, llevan las consonancias consigo la melodia, aunque tiene su aumento en los movimientos cada voz de sonido a sonido.

Diferenciase la composicion de una voz a la de dos, o mas, en que ay mas consonancias quando es una sola voz, que quando son muchas: Porque como se forman con tiempo quando es sola una, las disonancias que se pueden formar quando son muchas, entre una, y otra voz, no ay riesgo quando es una sola; porque como se forman con tiempo, oyendose el un sonido despues de el otro, no tan solamente dexan de ser disonantes, sino es, que engendran melodia, como enseña la experiencia.

Vea el Compositor en las composiciones de una sola voz, de *segundas* assi mayores como menores, y de *quartas* a su arbitrio, y de el modo que quiere, y no las tiene por disonantes. En las composiciones de a dos, o mas voces, aunque tambien se practican, son por ligadura, o de otro modo de los que el Arte tiene dispuesto, para que no cause displicencia su disonancia. No avrá Compositor que niegue ser esto assi; de donde se puede inferir, que en las composiciones de muchas voces, se tienen por disonancias, las que en una voz sola por consonancias.

La *segunda* entre dos voces, es disonante, porque causa gran displicencia al oido: En una voz sola no halla displicencia, antes bien deleyte; pues que es esto, sino es ser consonantes en una composicion, y disonantes en otra? Diré aora la causa, porque la *segunda*, y otras especies, quando son formadas sin tiempo son disonantes, y con tiempo consonantes.

Cada especie consta de dos sonidos distintos; quando es sin tiempo, oyente los dos en el mismo instante de su formacion, y en el mismo tiempo lleva el ayre a la potencia auditiva los dos. Este mueve al que está en los organos del oido; y aquel, la membrana: Como dize Titelman. Pero es de reparar, que como de los dos sonidos, el uno es grave, y el otro agudo, el agudo mueve el ayre con mas velocidad, segun Aristoteles: Y hiriendo el ayre de los dos en la dicha membrana, siendo con menos velocidad el grave, que el agudo, se sigue, que los movimientos de aquella no son iguales; pues por la mayor velocidad de el ayre de el agudo, han de ser mas los movimientos, que los que causa el grave.

Y aunque esto mismo sucede, assi en las consonancias, como en las disonancias, pero con esta diferencia: Que al mover el ayre de los dos sonidos, la membrana, en las consonancias, aunque son menos los movimientos de el grave, son al mismo tiempo, que los de el agudo, como explicandolo mas, digo. En el primer movimiento, hieren a un tiempo; muévelo segunda, y tercera vez el agudo, y por ser mas tardo el grave, hiere segunda vez el grave, al mismo tiempo que la quarta de el agudo,

Tit. lib. 1. tract.
9. exponendo Philosophū. Aer movet membranum, quo aer connaturalis clauditur.

Y assi en todas las especies consonantes, sean mas, ò menos los movimientos que tarden à encontrarse, segun la agudeza mas, ò menos de la especie: Y esta igualdad de movimientos en la membrana, es la que causa el deleyte que se halla en las consonancias; el qual se llama melodía.

En las disonancias no es assi, porque son improporcionados los movimientos de los dos sonidos; pues nunca vienen à un mismo tiempo los de el agudo, y el grave, por aver siempre desigualdad; lo que causa confusion en los movimientos de dicha membrana, y esta displicencia; por lo que la llamamos disonancia. Entenderà mejor el Musico practico por este simil todo lo dicho.

Si en un compàs de compàs mayor, correspondiente à otro de compasillo, huviere quatro minimas, y en el de compasillo dos, cantado entre dos voces, la primera, y segunda minima del compàs mayor, no vendrán ajustadamente con la primera de el compasillo? Y la tercera, y quarta no vendrán ajustados sus dos movimientos con solo el de la segunda? Pues esta igualdad en movimientos de figuras, es la misma que los movimientos de la membrana de dos sonidos, grave, y agudo, que forman consonancia: Pero los que forman disonancia, son semejantes à dos tiempos; uno de compasillo, y otro de sexquialtera à 9. Que suponiendo huviera quatro seminimas en un compàs de compasillo, y nueve en el de sexquialtera, ninguna de el compasillo puede venir al mismo tiempo q otra de la sexquialtera; si no es, que todas han de venir encontradas. Assi son los dos movimientos que causa el ayre de los dos sonidos de las disonancias en la membrana; que por su desigualdad, causa la displicencia en la potencia auditiva.

Angl. de aud. cap.
18. Duo nervi ab
interiore parte ce-
rebri existentes in
ossibus petrosi au-
rium insiguntur.

Antes de passar adelante, dirè à que se llama membrana, supuesto que esta es el motivo de las consonancias, y disonancias. Son dos nervieciros, que nacen de lo interior de el cerebro, que baxan hasta el mismo oïdo, donde tienen su otra extremidad fixa; segun dize Anglico. Estos son, à quien llama Titelman, arriba citado, membrana.

El no causar disonancia los intervalos de segunda, ò otros semejantes en una voz sola, es, porque no son los dos sonidos formados à un tiempo; si primero el uno, y despues el otro: Y como los lleva el ayre cada uno de por si à la membrana, no tienen lugar de confundirse los movimientos de ellos.

No solo en la composicion de muchas voces deven ser bien ordenadas las consonancias, como irè diziendo adelante, sino es que tambien deve el Compositor en una voz sola procurar el que sean bien ordenados los movimientos; que son los que forman las consonancias, como dirè aora, valiendome de la Doctrina de los Filósofos: Pues como dize Simplicio: El orden es en dos modos, el uno en quanto à la essencia de cada cosa, el otro, segun la Doctrina con que facilmente podemos ser enseñados. Y conformandome con esta, darè algunas reglas, que vayan dirigidas al buen orden que se deve guardar en los movimientos de el canto, que es lo que toca à una voz sola: Pues no tan solamente se deve guardar el buen orden de cantar, quando la composicion es sola de una voz, sino que quando es de muchas se deve guardar el mismo, confederada cada una de por si.

Simpl. in prædic.
Ordo duplex, alter
secundum essentiam
cujusque prædica-
menti, alter secun-
dum doctrinam, quo
facile doceri possu-
mus.

1912

2001

2001

2001

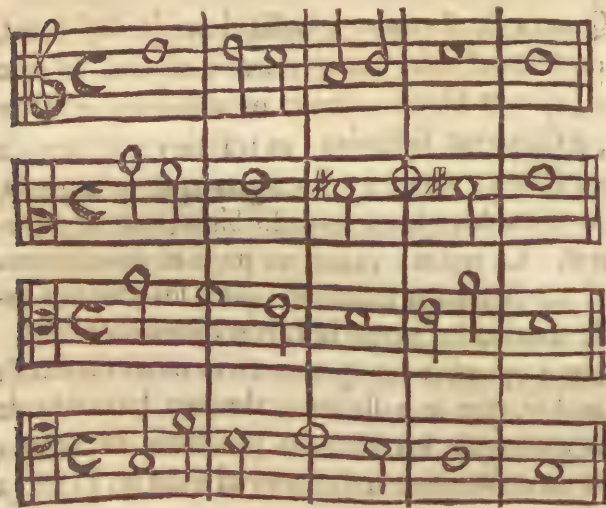
2001

No tan solamente todo lo dicho se ha de entender para quando canta una voz sola, sino es que aunque la composicion sea à mas voces, se ha de atender à cada una de por sí, en quanto à los movimientos, y modo de cantar: Que en quanto à la formacion de las consonancias con las otras, dirè en el contenido de esta Obra, el orden que en cada especie se deve guardar; pues todas las reglas se dirigen à la mayor perfeccion de la armonia, y melodia, que es lo que deve llevar principalmente la atencion al Compositor.

Todo se reduce à cinco circunstancias à que se deve atender: Las tres, es en quanto à la Musica; y las dos en quanto à la Letra. En quanto à la Musica la *primera*, el modo con que se deven usar las especies perfectas. La *segunda*, es quanto al modo, y quando se deven usar las especies imperfectas. La *tercera*, de el uso de las especies disonantes. En quanto à las dos circunstancias que se deve atender à la letra, es la una en quanto al accento, y la otra, en quanto à expresar los afectos que pide.

En la Primera Parte de esta Obra, Capitulo tercero de el Primer Libro, dixè, definiendo la Musica, era ciencia de perfecta armonia, y melodia. Y quantas reglas ay en ella, vãn dirigidas à la mayor perfeccion armonica.

Varias vezes dexo dicho en la Primera Parte, que la armonia nace de la variedad de quantidades desiguales: Y tanto quanto mas es la variedad, tanta mayor perfeccion resulta de armonia. En todo periodo de Musica, importa la variedad de consonancias conuinada una voz con otra: Pues tanta quanta mas fuere, tanto mas armoniosa serà su composicion, y mas perfecta. Para que mejor se entienda lo que digo, pondrè un exemplo en que canten las quatro voces, ò partes, con variedad de consonancias.



La variedad de especies que ocupa el *Tiple* son, *Decena*, *Oitava*, *Decena menor*, *Oitava*, *Sexta mayor*, *Oitava*, *Decena menor*, y *Decena mayor*.

Aunque parezca à los Compositores ocioso el aver traído este exemplo tan comun, me ha parecido traerlo, tan solamente, para que se vea, y repare la variedad de consonancias que cada una de las voces forman con el *Baxo*, y que convinando unas con otras, hallarán la misma variedad: Y aunque por el habito adquirido qualquier Compositor pondrá las voces con facilidad sobre qualquier *Baxo* semejante, pero aprenden à ponerlas en sus puestos en virtud de las reglas que enseñan, que la voz de tal especie ha de ir à tal: Y es bien que sepan, que dichas reglas, las instituyeron nuestros Predecesores Múlicos, con el fin, de que de su observancia naciesse la variedad de especies, para que las composiciones fuesen hechas con perfecta armonia: Y aviendo armonia perfecta ay melodia, que es el deleyte resultante de la armonia. No obstante ay reglas que son para perficionar la melodia, como irè diziendo adelante: Pues puede aver armonia perfecta en un periodo por la variedad de consonancias que se hallen en èl, y faltarle algunos grados de perfeccion à la melodia, por no estàr bien ordenada la variedad de las consonancias.

Es el fin de escribir esta Obra, el que los que aprenden Música sea con todo fundamento; y aunque parezca superfluo parte de lo que dixere, y explicare, no entienda el Compositor hecho que escrivo para el que sabe, sino es para desterrar la ignorancia de los que desean saber: El que entiende una materia, y la halla explicada en algun libro, ordinariamente tiene por impertinencia de el que escriviò, el aver gastado tiempo en ello; sin atender, à que lo que se escribe es para el que ignora, no para el que sabe: Y assi de todo lo que fuere tratando en esta Obra, cada uno tomarà lo que bien le pareciere, y conocerle serle necessario saber; y de lo que yà sabe, dexaràlo para el que ignora.

CAPITULO II.

DE LOS MOVIMIENTOS EN GENERAL DE LA Música.

EN la Primera Parte de esta Obra he hablado muchas vezes de el movimiento armonico, yà tratando de los transitos de sonido à sonido, yà de las mudanças, de los tiempos, de los ayres, de alteracion, de diminucion de figuras, segun lo ha pedido la ocasion de lo que he ido tratando; pero aviendo llegado la de aver de tratar con mas expresion esta materia, por ser tan conveniente, y esencial, serà ella el asunto de este Capitulo.

No puede aver armonia sin variedad de quantidades, y proporciones, ni variedad de proporciones, y quantidades sin movimientos; assi de sonido à sonido, como de consonancia à consonancia, y de aumentacion, y diminucion de figuras: Pues faltando el movimiento, falta la variedad; y faltando esta, dexa de aver armonia. Pues como yà en diversas partes he dicho, es la armonia una resultancia de la variedad: Y como esta no puede ser sin movimiento, es forzoso el tratar de èl lo que

Arist. physic. 3.
cap. 5. *Motus est
actus mobilis, ut
mobile existit.*

Arist. phy. 7. cap.
1. *Motus sunt tres,
secundum quale, &
secundum quantum.
Ergo, & tria esse
necesse est que mo-
ventur; secundum
locum latius; secun-
dum quale altera-
tio; secundum quan-
tum, augmentum
& diminutio.*

Arist. phy. 6. cap.
2. *Motus divisibilis
est dupliciter, uno
modo tempore, alio
secundum motus par-
tium ejus, quod mo-
vetur.*

Arist. 1. de Cel.
text. 7. *Motus alij
sunt simplices alij
mixti: simplicium
corporum simplices,
compositorum vero
mixti.*

que baste para fundamento de lo que huviere de tratar adelante. Y allí diré con el Filosofo, que el movimiento es un acto en quien existe lo movable. Dize el mismo, que son los movimientos tres, de lugar, de qualidad, y de cantidad. Y sacando la consecuencia dize, que son tres cosas las que se mueven, segun lugar, extension: Segun qualidad alteracion: Segun cantidad, aumento, y diminucion.

Estos tres movimientos se hallan en toda la Musica; pues el movimiento de lugar, es la mutacion que ay del sonido grave al agudo, ò de el agudo al grave: Y hablando para el Practico; es el transito de un sonido baxo; à otro alto; ò al contrario; de el alto al baxo: Y de este genero se hallan muchas especies de movimientos, unos simples, otros mixtos, ò compuestos; unos rectos, otros contrarios; unos circulares, otros obliquos; unos naturales, y otros violentos.

Movimientos simples son todos aquellos que se consideran en una voz sola, los que se hallan en tres modos, ò tres especies de ellos, que son, movimiento ascendente, descendente, è igual. Movimiento ascendente es quando se haze transito, moviendo el sonido grave al agudo; y se llama ascendente, por ser el movimiento subiendo; y descendente, quando baxa de el sonido agudo al grave. Movimiento igual es aquel q mueve de un sonido à otro, que los dos están en igual grado: Como quando el Practico considera dos pantos en un mismo signo: Y aunque se puede hazer reparo que están en un mismo lugar, de donde se puede inferir no ay movimiento, pues no haze transito de un lugar à otro, pero segun Doctrina de el Filosofo, ay movimiento de tiempo: Pues dize, que el movimiento se divide en dos especies; una de tiempo, y otra de partes. Que en semejante caso aya movimiento de tiempo, no ay duda, porque son dos cantidades los sonidos; y siendo estas divisibles, es el movimiento inseparable de ellas; pues su movimiento es de una à otra.

Y passando à explicar el movimiento *mixto*, ò compuesto, de quien dize el Filosofo, que simples son todos aquellos que constan de una entidad sola; y compuestos, ò mixtos los que de dos, ò mas: Digo, que dexando yà explicado lo que toca al movimiento *simple*, que *mixto* es aquel que se haze considerado entre dos voces, que forman consonancias; pues para passar de una consonancia à otra, es necessario concurrir las dos al movimiento.

De este movimiento *mixto* se hallan seis especies; una movimiento *recto ascendente*, otra *recto descendente*, otra *contrario conjuntivo*, otra *contrario disyuntivo*, otra *igual ascendente*, y otra *igual descendente*. Movimiento *recto ascendente*, es aquel, quando considerado entre dos voces, las dos mueven à un tiempo subiendo: Es *mixto*, porque siendo de una misma especie ay dos movimientos, uno en cada voz. *Recto descendente* es aquel que las dos voces mueven à un tiempo baxando. *Contrario conjuntivo* es, quando las dos voces mueven àzia contraria parte, subiendo la baxa, y baxando la alta. *Contrario disyuntivo* es aquel que tambien mueve àzia contraria parte: Pero con la distincion, que la voz mas baxa desciende; y la mas alta asciende. *Igual ascendente* es, quando la una voz sea la baxa, ò la alta, mueve con dos sonidos iguales, (esto es en un mismo Signo,) y la otra sube passando de una especie à otra. *El igual descendente* es aquel, que la una voz mueve de un sonido

à otro distinto, aunque iguales por està en un mismo Signo: Y la otra moviendo de una especie à otra, baxa.

Y hablando generalmente, allí de los simples como de los compuestos, se halla tambien el movimiento circular, como dixe arriba. Pues dize el Filosofo, es diferente el movimiento circular de el recto. Y dize Salinas con Ptholomeo, que el movimiento sonoro es circular, semejante al de las esferas celestes. Y prosigue diziendo, que allí como el *Diapasson*, à *Octava* concludido se buelue à repetir tantas quantas vezes fuere necessario, procediendo en infinito semejante al circulo, que es el movimiento esferico, y al de la semana, que en llegando al dia octavo es primero de otra: Practicamente se ve la experiencia en la mano musical; pues dichos los siete Signos de que consta, se buelven à repetir, fundamento que tuvieron los Musicos antiguos, para dezir se ha de entender està en forma circular. Y aunque son muchos los movimientos, como de sonido à sonido, tomase por partes de el todo, que es el que se ha de entender por circular, como he dicho.

A mas de esta generalidad hallanse muchos periodos en la Musica està en dicho movimiento, usando de el muchas vezes los Compositores, como en el Progreso de esta Obra se ofrecerà el tratarlo.

De el mismo modo se halla el movimiento *Obliquo*, y es aquel, que atendiendo al todo de el periodo, no sube, ni baxa rectamente, sino es que haze un movimiento arriba, otro abaxo; uno sube, y otro baxa, &c. Y llamase obliquo, porque sus partes, que son los movimientos de que se compone el todo, tuercen azia contraria parte; yà arriba; yà abaxo.

Movimiento natural es aquel, segun dize Alberto Magno, que procede en natural forma, y quanto mas procede, tanto mas adquiere la virtud de su formacion. Esto enseña la practica en la formacion de los sonidos, los que son movimientos naturales; y tanto quanto mas existe en el, se perfecciona su forma. En la practica de la Musica se ve la experiencia clara; pues quando se canta pausado, ò à espacio, halla el sentido mayor melodia, ò dulçura, por perficionarse mas la formacion de los sonidos con la existencia de ellos.

Y por esto dize el mismo Alberto Magno en otro lugar, declarando mas lo dicho, que el movimiento de el Organo imita à los movimientos celestes. Es el sonido formado de el movimiento de los cuerpos celestes, natural, y continuo; y el de el Organo es imitador de aquel, pues subsiste segun la voluntad de el Musico. En otros instrumentos, se forma el sonido al herir la cuerda, pero no subsiste, porque no es natural; pues se forma con la violencia con que el cuerpo sonoro mueve al ayre. En las voces naturales, aunque puede subsistir mas, por ser natural su formacion, y movimiento, pero no puede ser tan continuo como en el Organo, por no dár lugar el aliento.

Es el movimiento de el sonido en el Organo, natural; pues estando dispuestos los instrumentos de su formacion, con la natural virtud de el ayre, moviendo, y hiriendo en ellos, subsiste el sonido à imitacion de el sonido celeste.

Tambien dize el Angelico Doctor, que movimiento natural es aquel que mueve à lugar propio. Todo lo que es en la Musica mover de un

Arist. Phys. 5. c. 2.
Motus circularis alius est à motu recto.

Salin. lib. 3. cap. 9.
Et motus sonorum, Authore Ptholomeo, est circularis, sicuti motus Cælorum, ita ut ubivis incipere possis donec ad Diapasson pervenias, in qua sonus Octavus idem est virtute cum primo, post quem omnes soni repetuntur, donec iterum in decimoquinto redeatur ad primum: quem admodum in diebus hebdomadis.

Alb. Mag. tract. 3. cap. 8. *Motus naturalis processus est in naturalem formam, vel ubi, & quanto magis procedit, tanto magis acquirit rigorem forme.*

Alb. Mag. de mot. anim. lib. 2. cap. 2. *Motus Organi imitatur motum Cælestem.*

Div. Thom. de Cæl. 15. cap. 16. *Motus naturales illi dicuntur, quibus corpora moventur ad loca propria.*

D. Thom. ibidem
*Violenti autem, qui
bus moventur ad
loca aliena.*

Aver. 2. de Coel.
cap. 57. *Motus om-
nis naturalis, & vo-
luntarius, habet ve-
locitatem termina-
tam, quia omnis
motus habet moto-
rem terminatum.*

Joan. Gram. in
4. Phy. cap. 95.
*Motus violentus ni-
hil aliud est, quam
motus præter natu-
ram.*

Aver. 2. de Coel.
cap. 72. *Motus vio-
lentus non intelli-
gitur in corpore, nisi
respectu naturalis.*

sonido grave à otro agudo, ò de el agudo al grave, es mover à lugar proprio; y por lo mismo es movimiento natural: Aunque no son natura- les aquellos de que dixe en el Capitulo precedente se avia de guardar el Musico, por ser malas entonaciones, y no engendrar melodia alguna; porque estos no son movimientos naturales, pues no causan naturales efectos. Es efecto natural de la Musica el causar melodia; movimien- tos que no causan esta, no pueden ser naturales: Declaralo el mismo An- gelico Doctor, pues dize, que quando el movimiento es à lugar impro- pio es violento. Y en la Musica se deve tener por lugar improprio todo movimiento que no produce armonia, y melodia perfecta.

Dize Averroes, que todo movimiento natural, pues sea voluntario, tiene velocidad determinada. Son en la Musica todos los movimientos voluntarios, y assi pueden ser con mas, y menos velocidad; como se ve por experiencia en la practica, que ya se hazen movimientos pausados, ya veloces, segun determina la voluntad del Musico; digo esto, porque no se tengan los que son veloces, por violentos; como algunos practicos que estan en este error, pues tienen por violencia, lo que es velocidad: Aviendo gran diferencia entre uno, y otro. Pues como dize Juan Gra- matico, movimiento violento es aquel que es fuera de su natural.

Y fuera de su natural es todo movimiento, que no mueve à lugar proprio, como dixe arriba con el Angelico Doctor. Y conforme à esta Doctrina, explicarè para los practicos, lo que es mover violentamente en la Musica, pues es materia tan necessario el saberla en los Compositores, como forçosa para sacar las composiciones con acierto. Dize Averroes, que el movimiento violento, no se ha de entender en quanto al cuerpo, si en quanto à sacar las cosas de su natural.

El movimiento que ay de un sonido grave à otro agudo, ò al con- trario de el agudo al grave, es natural; y si este movimiento es hecho de modo que el oido halle alguna displicencia, en este caso será violento, y conforme à la Doctrina de este Filosofo; esto es, quando el movimien- to es improporcionado, semejante à los exemplos que dexè puestos en el Capitulo antecedente.

De todo movimiento violento se ha de guardar el Compositor, por- que no será verdadera Musica aquella que constare de movimiento vio- lento; porque es ciencia natural; y lo violento, no es otro que ser fuera de lo natural. Ay Compositores, que sea por su mal oido, ò por su igno- rancia, componen de modo, que no dan gusto con sus composiciones; y es la causa de los movimientos violentos, mas que de los naturales: Si otros que ayudados de el genio componen de gusto; porque naturalmen- te llama el oido al uso de los movimientos naturales en lo que compo- nen.

Sucede, que el oido llama à una clausula, y el Compositor à otra; es- to es, propriamente movimiento violento. En quanto al cantar inclina à vezes la razon que sea de un modo, y se obra de otro; y apartandose de aquello à que inclina la razon, es movimiento violento. En quanto al ajustar la Musica con la letra, proceden muchos violentamente; ya por ser impropria la Musica al sentido que pide la Letra; y ya por el po- co cuydado que se pone en quanto al accentu; los quales son todos mo- vimientos violentos.

Otras vezes se usan de *Bemoles*, donde naturalmente no se deven hazer; yà porque no llama el sentido à ellos; ò yà porque no se hazen en lugares propios. El dexar de hazer un *sustenido*, en donde es neccessario, ò el hazerlo con impropriedad, tambien son movimientos violentos: Como tambien lo son, quando las especies perfectas no se usa de ellas segun las reglas de el Arte; y como quando en el lugar de la especie imperfecta, se pone perfecta.

Tambien son movimientos violentos, todo lo que no es usar de las especies disonantes, conforme el Arte tiene dispuesto; observando las circunstancias, con que deven ser hechas las ligaduras, y otros modos que ay para usar de las especies falsas, como en el progreso de esta Obra ire explicando.

Tambien puede tener sus movimientos violentos el compàs, como no echarlo con igualdad de partes; ò como pausando, ò acelerando uno mas que otro, no pidiendolo el caso.

En quanto à la execucion de la Musica en instrumentos, es tan improprio el movimiento violento, como en quanto à la composicion de ella. Dize Averroes, que todo movimiento violento de el cuerpo, es fuera de el cuerpo. Formase el sonido en los instrumentos, mediante el cuerpo sonoro (en unos, que es la cuerda, y en otros que es la flauta como en Organos.) Y quando por el impulso de el que hiere dicho cuerpo sonoro tiene exceso el sonido; sacandolo de lo que naturalmente puede llevar el cuerpo que lo produce, es alteracion, y assi mesmo movimiento violento; por lo qual suena desapaciblemente al oïdo; por ser fuera de lo natural de el cuerpo, que es el sentido en que habla este Filosofo.

Aver. ex destri
dest. disp 14. col. 4.
Motus omnis violentus corpori, est à corpore ab extra.

Deve pues el Musico Instrumentista herir las cuerdas de modo, que no violente los sonidos de ellas por el sobrado impulso al herirlas, por el mal efecto que causa en el oïdo el movimiento violento. Y aunque en algunos instrumentos de cuerda, como Clavicordios, no consiste la violencia en el impulso de herirlas tanto, como en estàr la pluma que hiere las cuerdas improporcionada, tocale tambien al Musico el procurar hieira con la devida proporcion para escufar la violencia.

En las Flautas de los Organos consiste tambien el proporcionar el ayre en ellos, de modo, que no entre violento, para que no altere el sonido; y esto toca à los Artifices. Toca al Musico en quanto à la pulsacion de los instrumentos, el dár su justa cantidad à las figuras segun el compàs; porque es movimiento violento todo aquel que no es executado al tiempo que se deve, pues es fuera de su natural: Que por esto halla el oïdo displicencia, quando no se canta, ò toea à compàs, no oyendose los sonidos en su propio lugar, ò distancia de tiempo en que deven ser.

Tambien quando una Musica se executa con mas velocidad, ò menos de lo que pide el ayre, son movimientos violentos, por ser fuera de lo natural.

Todo transito, ò movimiento de un sonido à otro, que no estuvieren en la devida proporcion, sea en la voz por defecto de la entonacion, ò en la cuerda por estàr desafinada, es movimiento violento: Como tambien en los puntos accidentales, como son *bemoles*, y *sustenidos*, quando no tienen su perfecta cantidad. Sucede en la voz natural à vezes,

por no entonarlos como se deve; y en los instrumentos por querer suplirlos con otros puntos que no son propios. Practican muchos Organistas, y Arpistas el suplir el sustenido de *Delafolre*, que no le ay, con el Bemol de *Elami*, y el Bemol de *alamire*, con el sustenido de *Gesolreut*, y assimismo otros semejantes; pero todos son violentos por no suplirle con puntos naturales.

He querido tratar con mas expression esta especie de el movimiento violento, que otras, por parecerme serle muy necesario al Musico Compositor el estar en ella, para que componga la Musica con toda perfeccion; procurando no usar ningun movimiento violento. Porque como la Musica es ciencia natural, y consiste en movimiento, es preciso, que estos sean tambien todos naturales. Y aunque he tocado varias especies de ellos (que en todas le importa al Musico el estar) no obstante recopilare aora aquellas mas necesarias, y que conducen a la perfecta composicion de la Musica.

Bastantemente dexo ya explicado los movimientos, respecto a una voz sola; pues he dicho todos los que son violentos, los quales no se deven poner en practica. Y supuesto que solo se deven usar los que son naturales, assi respecto a lo que toca a una voz sola, como a lo que toca en la conuinacion de una con otra, digo aora, que deve contiderar el Musico en cinco diferencias el movimiento que hazen las partes, o voces entre si en toda composicion: Que aunque quedan tocados arriba, es necesario explicarlos con mas expression, y claridad, por ser cosa importante.

La primera diferencia es de *movimiento recto*; y este se ha de entender quando dos voces mueven azia una parte a un mismo tiempo; como subiendo las dos, o las dos baxando. Si suben, se llaman *recto ascendente*; y si baxan, *recto descendente*. En este movimiento, assi subiendo, como baxando, no puede ir de consonancia perfecta a otra de su misma especie; como de *octava a octava*; ni de *quinta a quinta*, &c. por tener el Arte prohibido semejante uso: Y esto no tan solamente con el *baxo*, y otra voz, sino es entre qualesquieres otras que fueren.

Pero por dichos movimientos, assi subiendo como baxando, y podrá ir de *tercera a tercera*, u de *sexta a sexta*, que una, y otra son especies imperfectas: Y tambien de *octava a quinta*, u de *quinta a octava*: Aunque el mover de una a otra en estas consonancias perfectas, solo se practica en las composiciones de a *quatro*, y tal vez en las de a *tres*, como en su lugar explicare. Pero quando va de consonancia imperfecta a imperfecta, como de *tercera a tercera*, u de *tercera a sexta*, no ay prohibicion alguna por este movimiento; como ni tampoco de *sexta a sexta*, ni de *sexta a tercera*.

El segundo movimiento es, *contrario conjuntivo*, y es, quando mueve la voz baxa subiendo, y la alta baxando. En ningun genero de composicion, que sea a menos numero, que a quatro voces, se va a la *Octava* por este movimiento, sino es que aya razon que excepte dicha regla: Pero a la *Quinta* podrá mover aunque sea entre dos voces; y a especie imperfecta qualquiere que fuere. Llamale movimiento *contrario* este, porque las dos voces mueven azia parte contraria ascendiendo la mas baxa, y descendiendo la mas alta: Y llamale *conjuntivo* (a distincion de el

que

que luego dirè) porque se acercan las dos voces mas de lo que estavan.

La tercera diferencia en que deve considerar el Musico el movimiento, es el *contrario disjuntivo*, quando mueven las voces tambien àzia contraria parte, pero con la distincion de el antecedente, que en este es quando la voz mas baxa desciende, y la alta asciende. Es este un movimiento, que no corre riesgo de dár dos *Octavas*, ni dos *Quintas* juntas; aunque ay riesgo de dár *Octava*, y *Quincena*, y *Quinta*, y *Docena*.

La *Octava* por este movimiento se puede usar, aunque sea en *Duo*, de qualquiere otra especie de consonancia que se despida: Pero la *Quinta*, no se puede usar por este movimiento en *Duo*, ni à 3. aunque està introducida entre muchos Practicos, pero es licencia; dirè en su lugar la razon que pueden tener para ello: Pero las consonancias imperfectas se pueden usar lícitamente.

El quarto, y quinto movimiento son *igual ascendente*, è *igual descendente*: Y aunque explique arribà dichos movimientos, bolverè aquí à explicarlos por dezir algunas particularidades acerca de ellos. Llamo *igual ascendente*, y *descendente*, quando la una voz mueve de un sonido à otro igual; y la otra passa (ora sea subiendo, ò baxando) de una consonancia à otra. En qualquiere de estos movimientos, sea *ascendente*, ò *descendente*, es lícito el mover de qualquiera especie, sea perfecta, ò imperfecta, à qualquier otra, aunque sea compuesta de la misma de donde mueve: Menos que de la *Sexta* à la *Octava* es dicho movimiento prohibido de muchos practicos, quando no ay motivo especial, como dirè adelante.

Tambien advierto, que la voz que tiene el movimiento igual, es lo mismo tener dos sonidos que uno solo, que equivalga por los dos; porque no se tiene por movimiento aunque sean dos, quando son iguales (digo respecto al mover las dos voces,) y assi, en tales casos, solo deve tener la consideracion el Musico con la voz que mueve de una consonancia à otra; que es la que causa el efecto de la variedad: Porque la que no mueve, ò aunque mueva de un sonido à otro igual, el practico la ha de considerar, como sino hiziera movimiento, por no aver transito de sonido grave à agudo, ò de agudo à grave. Aunque sobre esto tambien ay un error introducido entre algunos Practicos; y es, que si una voz mueve de octava, sea subiendo, ò baxando, no lo tienen por movimiento; porque dicen ser lo mismo, que si estuviera en un mismo puesto: Pero en esto padecen engaño, porque es transito de agudo à grave, ò de grave à agudo; y semejante movimiento no dexa de ser movimiento desigual: Y siendo assi, como lo es, no tiene mas mover de *Octava*, que mover de *Quinta*, ò de qualquier otro transito.

He querido escribir esta generalidad de los movimientos en todo el contenido de este Capitulo, para que leyendolo el Musico, que quisiere ser compositor con reflexion, le sirva de fundamento para entender el uso de las especies consonantes, de que irè tratando en particular en los Capítulos siguientes; assi para declarar algunos abusos introducidos por los Practicos, como para dár luz de algunas otras cosas, que es necesario el saber, para que las composiciones sean con toda perfeccion.

CAPITULO III.

EN QUE SE TRATA DE LAS ESPECIES
consonantes generalmente, assi simples, como compuestas.

Simp. in 3. de an.
cap. 31. Consonan-
tia ipsa est veluti
extremorum tem-
peratura.

EN los Capítulos precedentes dexo escrito, hablando generalmente, que sea composición Musica, y que sea movimiento. No puede aver composición sin movimiento, y consonancias; ni consonancias sin movimiento: Y dexando ya declarado lo mas esencial de lo que toca al movimiento en el antecedente Capítulo, me parece aver llegado el caso en que es preciso el aver de tratar de las consonancias, como materia de la composición, y movimiento. Y antes de entrar à tratar de ellas dirè, que sea consonancia con Simplicio: El qual dize, que consonancia es unos extremos temperados. Y declarando la mas, digo, que toda consonancia consta de dos extremos, que son dos sonidos que tienen cierta similitud, ò proporcion entre si; por lo qual dize este Filosofo están temperados; y dicha temperança ocasiona deleyte en la potencia auditiva. Y assi digo, que consonancia es un intervalo entre dos sonidos semejantes, uno grave, y otro agudo, causando la semejança la proporcion que media.

Son quatro (segun los Prácticos) las consonancias, aunque las considera el Theorico, seis; estas son *octava*, *quinta*, *tercera*, y *sexta*: El Práctico ordinariamente no haze diferencia, siendo distintas especies la *tercera mayor*, y *menor*, y las *sextas mayor*, y *menor*: Pero el Especulativo haze diferencia de ellas como se deve; porque no solo se distinguen en la cantidad, si tambien en quanto al sonido: Como tienen bien experimentado los Prácticos; aunque en quanto à numero no las distinguen: Pero no ay razon para que no se tengan por dos especies distintas, la *tercera menor*, y la *mayor*, y lo mismo la *sexta menor*, y *mayor*; y por esso el Theorico las considera seis.

Arist. sec. 19. cap.
521. Consonantia
ideo demulcere po-
test; quia mistio, &
temperatio contra-
riorum est juncto-
rum apta inter se
proportionemq; in-
vicē custodientium.

De estas seis especies son las dos perfectas, que son *octava*, y *quinta*; è imperfectas las *terceras*, y *sextas*, assi *mayores* como *menores*, aunque todas consonancias, pues causan deleyte, y melodía. Dalo à entender el Filosofo en estas palabras, son consonancias las que causan el efecto de la melodía; y por la mision de cosas contrarias entre si temperadas, porque guardan su proporcion.

No puede aver consonancia alguna que no contenga disonancias; y por esso dize, que se compone de cosas contrarias. La *octava* contiene tonos, y semitonos, *semidiapente*, *tritono*, y otras disonantes. La *quinta* contiene tonos, y semitonos: La *tercera mayor* tambien contiene intervalos de tonos: La *menor* contiene tono, y semitono. Las mismas disonantes contienen las *sextas*, assi *mayor* como *menor*; y aun algunas otras, como son *cuartas de tritono*, y *quintas menores*: Y de estas especies disonantes que contienen las consonantes, es de quien dize el Filosofo son cosas contrarias, porque la consonancia es contraria de la disonancia; no obstante que la consonancia se compone de disonancias, porque están temperadas con la sonora proporcion que media entre los dos extremos; los que contienen la similitud de los dos sonidos contrarios à los de la disimilitud de las disonancias, como dize Salinas. Ef-

Salin. lib. 2. cap. 4.
Quamobrem ex si-
militudine consonan-
tias ex dissimili-
tudine dissonantias
provenire necesse est

Estas seis consonancias son desiguales en la sonoridad: Y aunque todas son sonoras, tienen menos grados unas que otras; y esto dieron à entender los Griegos en la distincion de sus nombres, pues las llamavan, no como los Latinos las llamamos, que es segun el numero de puntos que contiene cada una, como *octava quinta*, *sexta tercera*, &c. Pero las llamavan segun los grados de sonoridad; que cada una contenia. Al *unifonus* llamaron *unifones*, que era tanto como dezir segun nuestro *Idioma*, un solo sonido, ò dos sonidos iguales en un mismo grado de sonoridad.

A la *octava*, y sus compuestas llamaron *equifones*; assi nos lo dà à entender Ptholomeo, pues llama al *Diapasson Equisonancia*, que es lo mismo que en nuestro Idioma, dos sonidos muy semejantes à uno por su gran similitud. Dize Boccio, que aunque los sonidos son dos en cantidad, en virtud son uno; que es lo mismo que dezir su gran similitud.

A la *quinta*, y sus compuestas llamaron *consfones*, que es lo mismo que dos sonidos distintos, que aunque no tan semejantes como los de la *octava*, tienen similitud, grado menos que los de aquella. A las *terceras*, y *sextas*, assi mayores como menores llamaron *Emmeles*; dando à entender con este nombre eran especies que causavan melodia: Distinguiendolas de la *quinta*, y *octava* en el modo de llamarlas, por no ser tan semejantes los sonidos; pero por la melodia que contraen en su sonora proporcion las llamaron *Emmeles*. Y los Modernos las distinguen llamando à aquellas perfectas, y à estas imperfectas. Tienenle aquellas por perfectas, por la gran similitud de sus sonidos, y à estas imperfectas por tener grados menos de sonoridad.

Estas quatro especies imperfectas, que son *terceras mayor*, y *menor*, *sextas menor*, y *mayor*, se distinguen en grados de sonoridad; y la que mas tiene es la *tercera mayor*, despues la *menor*, despues la *sexta menor*, y la que menos tiene es la *sexta mayor*. De la *tercera*, y *decima mayor* dize Salinas, que se puede tener por perfecta, porque es permitido terminar en ella todo canto; y no en la *menor* porque es imperfecta. Y à mas de esta razon dà otra, y es, que se halla dividida armonicamente, como se puede ver en los Instrumentos Musicos; de el modo, que el *Diapasson*, y el *Diapente*, que son especies perfectas: Pero que no puede ser en la *tercera menor*, y que por ello es imperfecta.

Ni la una razon, ni la otra que dà son convincentes; porque en quanto à lo que dize, que se usa de ellas en las terminaciones, ò finales; devo dezir, que no es por ser perfecta, si por ser la mas sonora de todas las imperfectas; pues no es ser todo uno ser perfecta, y sonar bien. Y sino veale, la quarta es especie perfecta, y esto no obstante los Practicos la usan como disonante: Luego no es todo uno ser consonante, y ser perfecta. Que la *quarta* sea perfecta, consta de el sentir de todos los Especulativos; que se use como disonante, la practica comun lo enseña: Las razones que tienen los Especulativos para tenerla por perfecta, y los Practicos por disonante, las dirè en su lugar, quando trate de ella. Y assi digo de la *tercera mayor*, que no porque suena bien, se ha de tener por perfecta; porque la perfeccion consiste en la proporcion, y la proporcion se halla en los numeros; y la consonancia consiste en la temperancia de sus extremos, tan solamente, como queda dicho con la Doctrina de el Filosofo.

Ptholom. lib. v.
cap. 7. *Diapasson*
est *Æquisonantia*.

Boet. Musicae suae
lib. 5. cap. 10. &
11. *Quod in ea soni*
quamvis quantitate
differrent, tamen
idem essent virtute.

Salin. lib. 4. cap.
32. *Nam in tertia*
maiore, & decima
maiore terminari
cantus consueverunt,
non tamen in tertia
minore aut decima
minore quæ imper-
fecta sunt. Quare
tertia maior vide-
tur dicenda perfec-
ta, quandoquidem
præter hoc quod
dictum est divisa
reperitur harmoni-
ce in musicis instru-
mentis, quemadmo-
dum Diapasson, &
Diapente, quæ per-
fectarum est natura
proprietas.

Dexaronnos una regla los Musicos Predecesores, que toda Obra aya de començar, y acabar en especies perfectas; y fundado en esta regla Salinas sin duda dize, que pues se termina en *tercera mayor*, la *tercera mayor* es perfecta: Sobre lo qual digo, que si fuera por ser perfecta el terminar en ella, pudieran tener tambien las Obras en ella su principio; pero esto no es assi; porque quando es el principio con imitacion, no puede ser en *tercera mayor*, porque en ella es toda imitacion impropria: Y solo puede ser propria imitacion, quando el principio es en el *Diapente Diatessaron*, ò *Diapasson* del tono, que solo estas son tenidas por especies perfectas (entiendase lo que voy diziendo respecto al tono, no respecto à la formacion actual de la especie) como para declararlo mas pongo por exemplo un primer tono; que considerado su *Diapasson* de *Gesolreut* à *Gesolreut*, sus especies perfectas son *Diapente*, y *Diapasson*, y assi sus entradas quando son con imitacion, son en *Delasolre*, y *Gesolreut*.

En *Delasolre* por ser extremo de la especie perfecta de *Diapente*, y en *Gesolreut*, por serlo de el *Diapasson*, y *Diatessaron*; pero en *Besabemi* que es su *tercera*, nunca puede ser propria la imitacion. Quando todas las voces entran en una obra à un tiempo, que es sin imitacion de unas à otras, tan permitido es en *tercera menor* como en *mayor*; esta practica es antigua, y moderna, luego no se ha de entender la regla de començar, y acabar en especie perfecta, si solo quando la entrada es con imitacion: Y en estos casos se ha de entender, como he dicho, ser en aquellas especies perfectas que constituyen al *Diapasson*. En quanto al final de las Obras, practicaron los Antiguos el acabar todas las voces en especies perfectas, como son *Diapente*, ò *Quinta*, y *Octava*: Pero los Modernos han añadido la *tercera mayor*, no porque sea especie perfecta, si porque sea mas armoniosa la terminacion; pues quanta mas es la variedad de especies, tanto mas es el aumento de armonia: Y si de dos voces que huviesen de terminar en la *Octava*, ò *Quinta*, la una termina en la *Tercera*, ò *Decena*, avrá mas variedad de consonancias; de lo que se sigue el aumento al armonia.

El que sea *tercera*, ò *decena mayor*, y no *menor*, no es por ser perfecta, si por mas sonora; y en toda clausula, mayormente en la de el final, se ha de procurar la sonoridad mayor.

En quanto à la segunda razon que dà Salinas, de que la *tercera mayor* se divide *armonicamente* al modo que el *Diapente*, y *Diapasson*, digo, que no puede dàr mas grados, ni menos de perfeccion la division armonica; como se puede ver en la *Quarta*, ò *Diatessaron*, que no se puede dividir armonicamente; y no obstante es tenuta por especie perfecta de los Especulativos. Lo mismo se puede ver entre el *Unisonus*, y *Quincena*, que los divide la *octava*; y no es division armonica, sino es Geometrica: Porque de dos à uno se halla la *Octava*, y la *Quincena* de quatro à uno siendo las proporciones iguales, y las diferencias desiguales, como dexè explicado en la Primera Parte, lib.4. cap.5. Siendo assi, que la *Octava*, y *Quincena* son especies perfectissimas, y de una misma qualidad: Y assi nada prueba con dezir, que la *decena mayor* es perfecta, porque se puede dividir armonicamente. Que sean pues las divisiones Arithmeticas, Geometricas, ò Armonicas, no causan mas, ni menos perfeccion a las con-

sonancias ; como se puede ver en los exemplares que he dicho, y pudiera dezir otros muchos: Y assi resuelvo con la comun practica, que la *tercera mayor*, ò *decena* es tan imperfecta, como la *menor* ; y solo tiene de diferencia el tercero grado mas de sonoridad.

Consiste la imperfeccion de esta especie en su mutabilidad ; pues està al arbitrio de el Compositor el que sea *tercera mayor*, ò *menor*, siempre en la linea de especie consonante: Y lo mismo entre las *sextas mayor*, y *menor*: Lo que no puede suceder en la *octava*, ni *quinta*; pues si la *octava* se aumenta, ò disminuye algun *semitono*, passa à ser especie disonante ; y lo mismo la *quinta*: Razon porque son especies perfectas, pues son siempre de una misma proporcion; porque la *octava* es siempre *duple*, y la *quinta* *sexquialtera*: Pero entre las *terceras mayor*, y *menor*, aunque las dos son especies consonantes, y en quanto al numero de los intervalos es el mismo ; las proporciones son distintas; porque la *tercera mayor* es *sexquiquarta*, y la *menor*, *sexquiquinta*: Y las *sextas*, es la *mayor* de la proporcion *supertriparciens tercias*, y la *menor* *supertriparciens quinta*.

Esta es la diferencia que ay entre las especies perfectas, è imperfectas, y por esso me conformo con el dictamen practico ; apartandome de el sentir de Salinas en esta materia ; que quiere sea perfecta la *tercera mayor*.

Todo lo que hasta aqui he dicho de las especies consonantes es respecto à las simples; porque devo advertir, que de cada una de ellas se componen otras muchas. Pues añadiendo à qualquier de ellas siete puntos, sale la misma especie en qualidad, aunque mas remota, y aguda. De la *octava* añadiendo siete, se compone la *quincena* ; y de la *quincena* la *ventidofena* ; y de la *ventidofena*, la *ventinovenena*, &c.

De la *quinta*, se compone la *docena* ; y de la *docena* la *decinovenena* ; y de la *decinovenena* la *veintiseisena*. De la *tercera* se compone la *decena*, assi *mayor* como *menor* ; de la *decena*, la *decisetena* ; y de la *decisetena*, la *ventiquatrena*. De la *sexta*, sea *mayor*, ò *menor*, se compone la *trecena*; de la *trecena*, la *veintena*; y de la *veintena*, la *ventisetena*, &c. Y aunque parece que pongo limite en todas estas compuestas, no le ay, consideradas especulativamente: Porque pueden proceder en infinito: Pero para puestas en practica, es lo mas que pueden subir, segun lo que dexo escripto; yà, porque las voces naturales no pueden baxar, ni subir mas; y yà porque en los instrumentos artificiales, que es donde mas se pueden dilatar dichas especies, excediendo à las que dexo dichas, siendo mas remotas, exceden à la potencia auditiva, assi en la profundidad, como en la agudeza de ellas, no pudiendo la razon juzgar de la perfeccion, ò imperfeccion de los sonidos.

Como el curioso puede experimentar en algunas AVECILLAS, que por la mucha agudeza de los sonidos de su canto, no puede juzgar la razon si son perfectos, ò imperfectos. Dexè yà declarado en la Primera Parte de esta Obra, Libro Primero, Cap. 6. en que consistia la perfeccion, è imperfeccion de los sonidos, y por esso aora no me detendré en bolverlo à explicar.

En los Organos, que de los Instrumentos Artificiales, es donde se hallan especies mas remotas, assi por la parte grave, como por la parte

aguda, se hallan tanto, que exceden à la potencia auditiva; y no los pudiera juzgar la razon, sino fuera por la antypatia de la disonancia; la qual causa golpes en el oïdo, hasta que està en la fina consonancia: Que por la sympatia causada de la similitud de los dos sonidos, cesan los golpes; por cuyo motivo, juzga la razon la consonancia.

Hallase diferencia de las especies simples, à las compuestas, en tener algun grado mas de sonoriidad, las compuestas, que las simples; por causa de estàr mas apartados sus extremos. Pues entre los numeros que constituyen su proporcion, median siempre otros numeros; como se puede ver en la *quinta*, que es su proporcion *sexquialtera*, la qual se halla de tres à dos (numeros inmediatos:) Pero la *decena* que es su compuesta; es de la proporcion *tripla*; la qual nunca se puede hallar sin que medien numeros entre sus dos extremos; porque se halla de tres à uno, mediando el dos; de seis à dos, mediando el tres, el quatro, y el cinco: Y assi mismo entre qualesquiera otros numeros, entre quienes se halla dicha proporcion, se hallan muy distantes sus extremos, por mediar muchos numeros entre ellos.

La *tercera mayor* se halla de cinco à quatro: Pero su compuesta, que es la *decena*, es de la proporcion *dupla sexquialtera*, como de cinco, à dos, de diez à quatro, &c. En que se puede considerar son mas dilatados los extremos de la compuesta, que los de la simple, mediando numeros. La *tercera menor* es de la proporcion *sexquiquinta*, la qual se halla de seis à cinco. Pero su compuesta, que es la *decena menor*, se hallan mucho mas distantes sus extremos; porque es de la proporcion *dupla superui partiens quinta*, y se halla de doze à cinco.

Las *sextas*, assi *mayor* como *menor* pierden muy poco de su sonoriidad por ser simples; pues siempre estàn mas distantes sus extremos, que los de las otras que dexo dichas. Porque la *sexta mayor* se halla de cinco à tres, mediando el quatro entre los dos extremos; y de la proporcion *superui parciencercias*: Aunque no dexa de ser mas sonora su compuesta, que es la *trecena mayor*, porque ay mas distancia de extremo à extremo; y es de la proporcion *tripla sexquitercia*.

En la *sexta menor* passa lo mismo que en la *mayor*, que la simple no pierde de su sonoriidad, como las *terceras*, por la dilatacion de sus extremos; porque se halla de ocho à cinco su proporcion, mediando el seis, y el siete. Pero su compuesta, que es la *trecena menor*, siempre excede en lo sonoro, por la mayor dilatacion de sus extremos, pues se halla de diez y seis à cinco su proporcion, que es *tripla sexquiquinta*. Y aunque lo dicho es de las compuestas, no dexarè de dezir, que tanto mayor sonoriidad tendrà qualquiera de dichas especies, quanto mas remota fuere, y el extremo superior de qualquiera de ellas, fuere mas agudo.

Repararà el curioso en que he dicho de la *quinta*, *tercera*, y *sexta*, ser mas sonoras sus compuestas que sus simples, y que nada he dicho de la *octava*: Pero devo dezir de esta especie, que tantos grados tiene de sonoriidad, como qualquiera de sus compuestas, por causa de ser consonancia perfectissima: Y solo se diferencian las compuestas de la simple, en que tanto quanto mas remota es la especie, por su agudeza es mas armoniosa; pero no menos ni mas sonora.

Al reparo que puede hazer el curioso de que la *octava* se halla de dos

à uno su proporcion sin aver numero intermedio, como la *quinta*, y las *terceras*, y que porque aquellas han de perder de su sonoridad, siendo simples, y no esta, respondo, que yà dixe en el quinto Capitulo de el Quarto Libro de la Primera Parte; que quanto menores son los numeros, tanto mas es la distancia que media: Y es tanta la que ay de dos à uno, como la que ay de ocho à quatro: pues es una misma proporcion la que ay de unos à otros.

Y aunque la *quinta* se halla de tres à dos, es menor la distancia que ay entre estos dos numeros, por ser mayores, que la que ay de dos à uno: Y por esso se hallan mas distantes los extremos de la octava, que los de la *quinta*: Y esta es la causa de no perder de su sonoridad, como las otras especies.

Ay algunos Compositores, que no reparan en estas delicadezas, y por esso acostumbra à facar algunas composiciones poco sonoras; usando mas de las especies simples, que de las compuestas (digo quando no ay razon que precise à lo contrario.) Y assi quiero dár este aviso à los Compositores, que tanto quanto mas profundos cantaren los Baxos, tanto menos deven usar de las especies simples (exceptando la *octava*;) Porque como los dos extremos de ellas son graves, y dexo referida la doctrina del Filosofo en algunos lugares de la Primera Parte, que lo grave en mucho tiempo mueve poco ayre; de aquí procede, que siendo los dos extremos de las especies simples graves, causan alguna confusion, y menos distincion, y claridad en el oido; motivo de menos sonoridad. Y assi siempre deve procurar el Compositor en semejantes casos, no usar de otra especie simple que de la *octava*, porque esta no pierde, como he dicho arriba.

Pero quando las especies simples son por la parte aguda, ò por la parte media, no ay que reparar en su uso, porque no se confunden tanto sus extremos, por ser mas agudos.

No parezca ocioso aver escrito esta materia con tanta expressiõ, pues el Compositor practico que hiziere reflexion sobre ella, ò fuere experimentado, conocerà que es importante su observancia para la mayor perfeccion, en quanto à la sonoridad de las composiciones.

CAPITULO IV.

DE EL UNISONUS, COMO SE USA, Y COMO SE deve usar en las Composiciones.

A Viendo tratado en el Capitulo precedente de las consonancias en general, será preciso el tratar individualmente de ellas, lo qual harè en los Capítulos siguientes. Pero deseando començar desde su raíz, ò fundamento, tratarè de el *Vnisonus* en este, que es el origen de todas; pues sin el ninguna especie puede aver, assi consonante, como disonante.

Deve pues el Musico considerar el *Vnisonus* en dos modos, el primero segun una quantidad solo; y el segundo, segun dos quantidades de igual proporcion. Es lo mismo el *Vnisonus* en la Musica, que la *Vnidad* en quanto à la Arithmetica. De la unidad, dize Alexandro de Ales, es en

Alex. de Ales met.
5. text. 10. charta
115. *Vnitas duplex,*
rei, & rationis, &
unum ratione est,
esse unum in genere.

dos modos; uno en quanto à la realidad, y otro en quanto à razon, y que lo que es uno en razon, es uno en genero.

Con estas dos diferencias se deve entender el *Vnisonus*, pues lo es realmente, quando solo subsiste una cantidad, y hablando mas practicamente un solo sonido: Y segun razon, quando son dos cantidades iguales, como dos sonidos en un mismo grado; y se consideran segun razon, porque están en proporcion igual, y son de un mismo genero: Pues entre dos iguales cantidades, que se halla la igual proporcion, son una en razon, y en genero.

En quanto al primer modo en que deve considerar el Musico el *Vnisonus*, que es en quanto un solo sonido, es la raíz de todas las consonancias; pues ninguna puede aver sin él. Y assi, dize Aristoteles, que el sonido es consonancia. Dize en otra parte el mismo, que es el sonido en dos modos; uno actual, y otro potencial. Y en este sentido se ha de entender lo que dize, ser el sonido consonancia: Porque todas las consonancias son compuestas de dos sonidos; y quando es un sonido solo, considerase actual, y potencialmente el otro: Al modo que no puede aver numero, que no sea compuesto de la unidad, assi no puede aver consonancia, que no tenga su principio en el *Vnisonus*.

Arist. 2. de an. c. 1
Sonus est consonantia.

Arist. 2. de an.
cap. 4. text. 78.
cap. 634. *Sonus duplex est, alius est actus quidam; alius potentia.*

Es la primera especie de consonancia la *tercera*, la qual tiene su raíz en un solo sonido; y agregado otro, contrayendo su devida proporcion entre los dos, queda formada la consonancia; lo mismo es en la *quinta*, que es la segunda, en la *sexta* que es la tercera, y en la *octava* que es la quarta; aunque primera de esta especie. Algunos han querido dezir, por mal entendida la Doctrina de el Filosofo; ser el *Vnisonus* consonancia, y como à tal dizen, ser la primera especie; pero no lo es: Porque para que aya consonancia ha de aver dos distintos sonidos, entre los quales ha de aver proporcion desigual; y careciendo de esta el *Vnisonus*, no puede ser consonancia: Pero si raíz, principio, ò fundamento de todas.

Y aunque es principio de la *tercera*, *quinta*, y *sexta*, y de las demás consonantes, y disonantes continentes de la *octava*; es esta quien se compone de él directamente; pues à mas de ser de ella raíz, como de todas las otras, tiene la singularidad de ser sus dos sonidos tan semejantes, que parece uno solo.

No tan solamente es principio de todas las especies simples, sino es que tambien lo es assi de las compuestas, como sobre compuestas por remotas que sean; y por dezirlo de una vez, fundamento de toda la musica: Pues todas las consonancias, y disonancias, aunque son compuestas de muchos sonidos, cargan sobre solo uno, que es el que los Practicos llaman *Baxo*; de que no puede carecer ninguna especie de musica, pues aya de ser de consonancias formadas.

En la Primera Parte, Libro 1. cap. 6. dize, como el sonido era la essencia de la musica, y es assi: Porque no puede aver musica sin él, ni consonancia formada sin dos. Es el extremo inferior el fundamento de ella: Y aunque qualquiere dexa de ser consonancia en donde ay muchas formadas, si falta el Baxo, ò mas grave, cargan las demás consonancias en falto; lo que no sucede, aunque falte el sonido agudo de qualquiere de ellas: Pues careciendo de este, tan solamente, se figuria el faltar una consonancia.

Es tambien natural el sonido, pues su virtud no la tiene por industria humana; porque todo Instrumento que es apto para su formacion, lo forma por su propria virtud: Como es en la voz humana, que naturalmente tiene dispuestos los organos de su formacion; y lo mismo en las cuerdas que se usan en los Instrumentos artificiales, assi sean de metal, como de nervio; y en los Instrumentos flatulentos: No tocando al Artifice, ni Musico mas que la disposicion de el Instrumento, y sus movimientos.

Todo esto confirma el Filosofo, quando dize, que el sonido es un acto de interior espiritu: Que es como si dixera, es una virtud natural, y oculta en ciertas cosas materiales. Y parece expresa mas este sentido, quando excepta otras que no tienen sonido, como la esponja, y lana. De todo lo dicho se infiere ser el sonido, ò *Vnifonus* en quanto à su primera parte natural, segun es en si: Y siendo la essencia de la musica este, es ciencia natural la musica; aunque pertenece al Musico el disponer dichos sonidos, poniendola por demonstracion.

La segunda diferencia que hize arriba de el *Vnifonus*, diziendo, que era quando se deven contiderar dos quantidades en igual proporcion, es quando el Musico practico usa de dos sonidos iguales en una misma linea, ò espacio entre los que no se forman intervalo alguno, sean igualmente graves, ò igualmente agudos. Dizelo assi Gregorio Fabro segun las palabras de la margen: Y en casos semejantes no muda de genero, ni especie, segun Salinas, diziendo, que no ay diferencia en el genero, es assi; porque todo es sonido el de la una, y otra voz. Pero no se como puede dezir no muda de especie, porque aunque pueden ser las dos quantidades, ò sonidos de una misma especie, lo pueden ser de distintas, como sucede muchas vezes.

El un sonido puede ser de voz humana, y el otro de cuerda, ò flauta: Tambien pueden ser las dos de cuerda, y ser la una de nervio, y la otra de metal, siendo distintas especies uno, y otro. Pueden ser las dos de voces humanas, y ser de distintas especies; siendo la una clara, y la otra obscura; ò la una de mucho cuerpo, y la otra de poco, que todas estas diferencias consisten en ser distintas especies de sonidos: Y assi, que no muda de genero, porque todo es sonido, bien dize; pero que siempre sean de una misma especie, la practica ensena lo contrario.

En el cap. 3. de el Quarto Libro dixe, que la proporcion igual puede contener otras desiguales, y fue tratando de esta misma materia, pues estando el *Vnifonus* en proporcion igual, puede aver proporcion desigual en quanto à los accidentes; como siendo el un sonido mas claro que el otro, y de mas, ò menos cuerpo: Y diferenciandose las dos quantidades de el *Vnifonus*, han de ser distintas especies; pues para que fuera sola una, avia de estar assi en essencia, como en accidentes en proporcion igual.

Por quanto no ay intervalo entre los dos sonidos, (esto es que sea el uno mas agudo que el otro) sino es que los dos son igualmente graves, ò igualmente agudos, contraen la proporcion igual: Y por esto dize Salinas, que el *Vnifonus*, ò *Vnisonancia*, no es intervalo, aunque es origen de los intervalos; pero se ha de entender en quanto al genero: Porque si huviera intervalo, como lo ay en las demás especies, se diferenciaria en ser de el genero intervalar.

Arist. de an. 4. c. 9.
Sonus est actus interioris spiritus.

Arist. 2. de an. c. 4.
Quedam non habere sonum dicimus, ut spongia, & lana.

Greg. Fab. lib. 1. cap. 8. *Cum unisonum in intervallis non numerat? Quia unifonus nullā habet rationem, sed in una chorda, seu linea, quasi immobilis absque vocis intentione, aut remissione aliquādiu moratur.*

Salin. lib. 41. cap. 13. *Vnisonorum additio non mutat genus, nec speciem.*

Salin. lib. 2. cap. 4.
Vnisonantia non est intervallum, sed est intervallorum origo, ut aequalitatis in aequalitatis.

Vlase el cantar unisonalmente en el Canto Llano; pues los Coros, aunque sea grande el numero de las voces, todas cantan un mismo canto, y todas en proporcion igual, no distinguiendose en quanto al genero de sonidos. Practicase tambien en el Canto de Organo el cantar unisonalmente los *Baxos*, quando las composiciones son à mucho numero de voces; especialmente en aquellas que ay tres *Baxos*. Tambien se practica con mucha frecuencia el pullar dos, ò mas Instrumentos en *Vnisonus*: Tambien los acompañamientos que se executan con los Instrumentos para las composiciones de Canto de Organo, ordinariamente cantan en *Vnisonus* con la parte de el *Baxo*.

De toda esta practica se excita una duda, y es: que si el Arte prohíbe el uso de dos *octavas* en las composiciones, como se permite el cantar unisonalmente, siendo raíz, ò principio el *Vnisonus* de la *octava*? Y si de los modos dichos se permite cantar unisonalmente, tambien se podrá en las composiciones de dos, ò mas voces, dàr dos tres, ò mas *Vnisonus* juntos. Respondo, que si en el Canto Llano se permite cantar unisonalmente, conviene assi, por dos razones, principalmente la primera, porque segun dize Durando, el Coro Ecclesiastico se llama assi, por derivarse de concordia; pues deven estàr todos los individuos unidos en caridad: Porque el que no tiene caridad, no puede cantar convenientemente. Y para significar la union, y concordia deven cantar todos un mismo canto, conformandose en esta exterioridad con la union de caridad que se deve tener en los corazones, para pagar à Dios las Divinas alabanças devidamente.

Advierto antes de passar adelante, que es costumbre en los Coros cantar de dos modos unisonalmente: uno, segun el Canto Gregoriano, ò Canto Ecclesiastico, que es el que se halla figurado en los libros; y otro, quando todo el Oficio se dize à un mismo tono sin variedad de intervalos musicales. El Doct. Don Martin Azpilcueta, sobre estos dos modos de dezir el Oficio Divino, dize ser mucho mas loable el Canto Gregoriano; que por su diversidad de intervalos excita mas à la devocion, y atencion; y que este fue el fin, porque San Gregorio, y San Gelasio lo ordenaron assi; y antecedentemente San Ambrosio, ordenò se cantasse en la Iglesia Mediolanense: Y prosigue el mismo Autor diziendo, que el cantar siempre à un tono causa tedio, cansa, y dà sueño, quita la atencion, assi al que canta como al que oye.

He hecho esta digression por no dexar de tocar estos dos modos de Canto *Vnisonal* que se practica: Pero bolviendo à las razones que apoyan su uso, digo el de el Canto Gregoriano, que la segunda razon que ay para ser permitido el *Vnisonar* es, porque no todos los que residen en un Coro saben cantar: Y todos aquellos que ignoran el canto siguen à los que saben, y tienen à su cargo el regir el Coro; y si huvieran de cantar diferente canto, era necesario que todos supieran; materia dificultosa de componer en Coros numerosos, siendo mas facil el ajustarse à *Vnisonar* con los otros, por la simpatia de el *Vnisonus* à que llama al sentido por su igual proporcion.

Estas, y otras muchas razones pudiera traer para la permission de cantar unisonalmente el Canto Llano, pero me parece bastan las dichas; y aora dirè las que ay para poderse *Vnisonar* en los Instrumentos.

Suce-

Durand. lib. 1. cap. 1. de Eccl. & ejus part. fol. 6. *Alij Chorum dixerunt à concordia, quæ in charitate consistit quia qui charitatem non habet, convenienter cantare non potest.*

Doct. D. Martin Azpilcueta Cathedralatico de Prima en Canones en la Vniversidad de Coimbra, en su Comento sobre el cap. Quando de consecratione.

Sucede pulsarse dos, ò tres Instrumentos, sean de una especie, ò de distintas, estando templados en *Vnisonus*, en los que es forzolo unisonar: Pero ordinariamente en semejantes Instrumentos se ponen sobre el *Baxo* otras voces; y aunque los *Baxos* de uno, y otro canten en *Vnisonus*, las voces que sobre ellos se ponen, como forman distintas especies, no solo con el *Baxo*, sino entre ellas mismas causan armonia bastante: Porque la prohibicion en la musica de el *Vnisonus*, es por la poca armonia que causa: Pero poniendose otras voces en lo que se executa en dichos Instrumentos, no falta armonia; y por esso no tiene lugar la prohibicion de su uso en casos semejantes.

En quanto al *Vnisonar* los *Baxos* en las composiciones de muchas voces, es de advertir, que la parte de el *Baxo* en la musica, es sola una, y no puede ser mas, ni menos; mas, porque no ay consonancia, que no tenga termino grave; y como por la parte profunda es sola una, aunque las voces de *Baxos* sean mas, aviendo de explicar el termino de la consonancia todas, suponen por una sola, pues todas sirven à un fin, que es à ser fundamento de las consonancias: Y assi, lo mismo es que sea una sola, que sean muchas, pues en essencia solo ay un *Baxo*; que el aver dos, ò tres, es accidente; pues no aumentan las consonancias, porque sean muchos.

A esto me pueden responder, que si basta con uno, para què se ponen dos, tres, y aun à vezes quatro? Sobre lo qual digo, que en las obras que ay dos, tres, ò mas *Baxos*, se dividen en otros tantos Coros, y cada *Baxo* sirve al suyo: Y como estos cantan à vezes separados unos de otros, es necessario que cada Coro tenga su fundamento sobre quien carguen las consonancias, y en estos casos canta sencilla la voz de el *Baxo*: Pero sucede en muchos periodos, y clausulas juntarse los Coros, donde es preciso juntarse tambien los *Baxos* de ellos; y como el fundamento es solo uno, tambien es preciso, en que todos los *Baxos* que servian de fundamento à las consonancias, quando separados los Coros, concurren en uno quando juntos; lo qual no puede ser sin cantar *Vnisonalmente*: Porque todo lo que no sea cantar en *Vnisonus*, es servir de voz particular, el que canta mas alto, y no de *Baxo*.

La misma razon ay para los acompañamientos, (digo por quanto cantan *Vnisonalmente* con la voz, ò voces que sirven de *Baxo* en la obra:) Y llamase acompañamiento à distincion de los otros *Baxos*, porque à mas de servir para el mismo fin, se ponen voces sobre el, sea en Organo, Arpa, ò otro Instrumento, las quales abrazan, ò abrigan todas las otras voces que cantan en la dicha obra; y aumentan la armonia por las diversas consonancias que entre ellas se forman.

Si de todo lo dicho se excitare duda al curiolo, de que, porquè se ha de permitir cantar unisonalmente los *Baxos*, y no qualquiere otra voz, ò parte, pues tan singular parte de la musica son el *Tenor*, *Contralto*, y *Tiple*, como el *Baxo*? Respondo à esto, que el fundamento de las consonancias solo puede ser uno, como dexò dicho, que es el extremo inferior de ellas: Pero el extremo superior se puede variar, variando la consonancia: El *Tenor*, *Contralto*, y *Tiple* ocupan siempre los extremos superiores de las que se forman con el *Baxo*: Y quando en las obras ay dos *Tenores*, ò mas, y lo mismo de *Contraltos*, y *Tiples*, sin salir de su

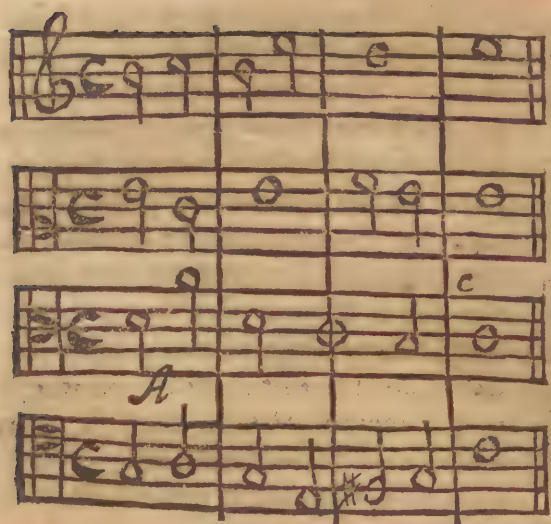
cuerda cada voz, aunque sean dos, ò tres de una especie, no ay impedimento alguno para que cada una de ellas ocupe distinta consonancia: Porque si un *Tenor* ocupa la *Quinta*, puede ocupar otro *Tenor* la *Oitava*, ò la *Decena*, sin salir de su cuerda: Y si un *Contralto*, ò *Tiple* ocupa la *Decena*, ò *Docena*, puede ocupar otro la *Quincena*, ò *Decissetena*; y por esso no ay precision para que canten *Vnisonalmente*: como en el *Baxo*, que siendo uno el fundamento, es preciso que concurren todos los que cantan por su cuerda, en uno.

Es prohibido el uso en toda composicion de Canto de Organo, de dos, ò mas consonancias perfectas de una misma especie, como la de dos *Otavas*, ò dos *Quintas*, &c. Y puede dudarse si comprehende esta prohibicion al *Vnisonus*, porque no es consonancia, ni disonancia, si tan solamente *Vnisonancia*; (aunque los prácticos la tienen por primera consonancia); y assi, digo, que tan prohibido està el uso de dos *Vnisonus*, como el de dos *Otavas*: Y es la razon, que la prohibicion de dos *Otavas*, ò dos *Quintas*, es, porque no ay variedad de proporciones de una à otra, siendo lo que causa la perfecta armonia; y la misma ay para no usar de dos *Vnisonus*, pues tampoco ay variedad de proporciones; y aun con mas razon deve estàr prohibido su uso, que el de dos *Otavas*: Porque aunque los dos sean de una misma proporcion, cada uno de ellos es de proporcion igual que no engendra armonia; y aunque no es consonancia, no tan solamente deve estàr prohibido el uso de dos, ò mas, sino es, que aun el de uno solo se deve escusar, como irè diziendo adelante.

Salinas lib.2. cap. 6. de music. Quoniam sonus in musica sic se habet, ut punctus in Geometria. Et quemadmodum plura puncta nihilo magis lineam faciunt, quam unum: sic etiam soni plures Vnisoni nihilo plus faciunt consonantiam aut intervalli, quàm unus. Sed ut plures numeri aequales, sive binarii, sive ternarii, aut quicumque sint alij.

Dize Salinas, que el *Vnisonus* se deve considerar en la musica, como el punto en la *Geometria*, y la unidad en la *Arismetica*; y como la igualdad que ay de un numero à otro de su misma especie: Como de uno à uno, de dos à dos, de tres à tres, &c. entre quienes se halla la igualdad de proporcion, pues es lo mismo que de uno à otro sonido; y solo està la diferencia en ser dos quantidades, aunque iguales, sin que aya intervalo de una à otra: Bien, que como he dicho varias vezes, puede aver diferencia en los accidentes; pues aunque las dos quantidades sean un mismo sonido, puede estàr la diferencia en ser distintas especies de voces: Siendo una mas clara que otra, ò una artificial, y otra natural; ò una de mas cuerpo, y otra de menos; y en estas diferencias que puede aver se puede hallar la proporcion desigual: Que aunque sea entre los accidentes, no dexa de causar armonia; y por esso sin duda, usan los Prácticos de el *Vnisonus*, como si fuera consonancia: Pues será singularissima la vez que se halle en igual proporcion en essencia, y en accidentes.

Pero tengo observado, que quieren los Prácticos se use de el *Vnisonus* con algunas circunstancias, en que se diferencie de el uso de la *Oitava*. Esta, quando por movimiento de las dos voces se usa, no se repara en que sea de salto; especialmente siendo las composiciones à quatro: Pero el *Vnisonus*, segun la comun práctica, no se permite por movimiento de las dos voces usar de el que no sea de grado: No sè que fundamento se pueden tener los Prácticos para ello; vease el exemplo que se sigue, para que mejor se entienda lo que voy diziendo.



Reparese en el Tenor, que à la letra *A.* se usa de la *octava* de salto; y à la letra *C.* de el *Vnisonus*, moviendo de salto el *Baxo*.

Permite la practica el uso de la *octava* assi, y el de el *Vnisonus*, no: Pues si tienen los practicos por consonancia al *Vnisonus*, y la *octava* es compuesta de èl, porque lo que es permitido en la *octava*, no lo ha de ser en el *Vnisonus*? La quincena

no es compuesta de la *octava* como la *octava* de el *Vnisonus*? Todo movimiento proprio de la *octava* no es tenido por proprio tambien de la quincena? Pues porque no ha de ser el que es proprio de la *octava*, proprio de el *Vnisonus*, siendo compuesta de èl? Verdaderamente, que no se que razon se pueden tener para hazer distincion de la *octava* al *Vnisonus* en quanto su uso por movimiento de dos voces; y no discurro otro fundamento sino es, que algunos Maestros practicos ganada la opinion por el gusto de sus composiciones ponen leyes à su arbitrio, sin mas razon que querer: Pareciendoles, que la opinion que tienen de Musicos les basta para que otros observen sus preceptos.

Quando son fundados en razones especulativas, no solo mantienen la opinion de buenos Practicos, sino es, que aumentan la de Doctos. El usar de el *Vnisonus* de diferentes modos que de la *octava*, no se opone à ninguna regla de perfecta sonoridad, que es el fin à que van encaminadas todas.

No es mi intencion el disuadir, se dexen de observar semejantes preceptos, pues aunque se observen, no hazen mala Musica: Pero segun mi dictamen, el *Vnisonus* se deve usar lo menos que se pudiere; porque de qualquier modo que se use, quita armonia; vaya à èl de salto, ò de grado, ò como se quisiere, siempre es *Vnisonus*, y no consonancia; siempre de proporcion igual, la qual no engendra armonia: Pues es lo mismo aver dos voces en un mismo sonido, que si sola fuera una; y por esta razon lo acertará el Musico el escusarlo siempre que pudiere.

Bien considero, que se ofrecen tales casos en las composiciones, que no se puede escusar de algun encuentro en èl; pero puede atender el Musico en semejantes casos, si siendo *octava* seria licito usarla, segun los movimientos con que usa el *Vnisonus*: Porque de qualesquiera movimientos, que sea licito el uso de la *octava*, lo deve ser el de el *Vnisonus*, pues aquella es compuesta de èl, y como he dicho arriba, no se opone à la buena sonoridad de qualquiera modo que fuere. Pero si tendrá obligacion de escusar su uso, por oponerle à las reglas de perfecta armonia.

De poner dos voces en *Vnisonus* al ponerlas en *octava*, ay gran diferencia, como ya toqué en otro lugar de la Primera Parte; pero por ser mas proprio este lo diré con mas expression. Reparese en el exemplo siguiente.



En estas posturas à cinco si se advierte se verá la diferencia grande que ay de poner dos voces en *Vnisonus*, à ponerlas en *octava*. En la primera postura se hallan en *octava* el *Tenor*, y el *Tiple segundo*, y con el *Baxo* son *quinta*, y *dozena*. Las consonancias que ay entre todas las partes, ò voces, son diez; porque con el *Baxo* se forman *quinta*, *decena*, *dozena*, y *quincena*, que son quatro. Con el *Tenor* ay *sexta*, *octava*, y *onzena*, que entre todas son siete. Con el *Contralto* se forman *tercera*, y *sexta*, que son nueve, y una *quarta* entre los dos *Tiples*, que son diez.

En la segunda postura que están en *Vnisonus*, el *Tiple segundo*, y el *Contralto* tan solamente ay seis consonancias, que son con el *Baxo*, *decena*, *quincena*, y *decinovenena*: Con el *Tenor* *sexta*, y *decena*. El *Contralto*, y *Tiple segundo*, con el *Tiple primero* forman *quinta*, que son seis. La multitud de las consonancias es el aumento de la armonia; aviendo diez en la primera postura, y seis en la segunda, necessariamente ha de ser mucha mas la armonia de la primera postura, que de la segunda; y la diferencia consiste en ser *octava* la especie que se dobla en la primera, y ser *Vnisonus*, en la que se dobla en la segunda.

Aunque he puesto el exemplo à cinco, no por esso dexa de ser lo mismo en qualquier numero de voces; pues siempre el *Vnisonus* quita consonancias. Si solas son dos voces, y estas están en *Vnisonus*, no ay ninguna; si son tres, y las dos están en *Vnisonus*, sola avrà una consonancia; si siendo quatro, dos *Vnisonaren*, avrà tan solamente dos consonancias. Quando el numero de voces passa de quatro, es preciso el doblar las especies, una, dos, tres, y à vezes mas, segun fuere la multitud de las voces: Y no podrá escusar el Compositor todas vezes el que dexen de cantar unisonalmente unas, ò otras; pero podrá ordenar las posturas de modo, que siempre que se ofrezca doblar, ò triplicar las consonancias, sea con los menos *Vnisonus* que pudiere.

Quando el numero de las voces no passa de quatro, se puede escusar mas el *Vnisonus*; aunque tambien ay casos en q es preciso usar de él; yà por la precisitud de algun passo, ò por algun otro accidente que sea forzoso; y en casos semejantes deve estar en él lo menos que pudiere: Porque la falta de armonia, no sea de mucho tiempo. Recopilando pues todo lo que he dicho acerca de el *Vnisonus*, digo, que no obrará mal el Musico que lo usare, de aquellos modos que fuere permitida, la *octava*, segun el numero de voces à que fuere la *Obra*: Porque como dixe, no se opone à reglas de buena sonoridad; aunque el que se quisiere ceñir, segun los preceptos practicos, tampoco errará. Pero en quanto al doblar las especies tendrá obligacion el Compositor de doblarlas en *octava*, y no en *Vnisonus*, siempre que no huviera caso que lo impida; y quando
fuere

fuere forçoso usar de èl , sea con el menos tiempo que se pudiere; y esto por no oponerse à las reglas de mas perfecta armonia, como dixe arriba.

Antes de concluir esta materia, no dexarè de dezir una excelencia de el *Vnisonus* , que no se halla en ninguna consonancia. Dize Salinas, que la *Vnisonancia* no es *Consonancia* , ni *Disonancia* ; mas es sobre todas las consonancias. Y es assi, porque ninguna consonancia puede aver sin èl , y porque es raiz , ò fundamento de todas ; y por esto tiene la virtud que no tienen las otras ; y es por la *Sympatia* , como el mismo Salinas lo confirma por estas palabras: En la unisonancia mueve un sonido à otro por la virtud sympatica. Esto se puede verificar como he dicho otras vezes en la Primera Parte, en dos cuerdas de dos Instrumentos distintos, que estando en *Vnisonus* , y hiriendo la una , mueve la otra: Y por esto los Griegos llamaron *sympatiaz* à lo que era pulsar dos Instrumentos en *Vnisonus*.

Y sobre esto digo ser muy conveniente el que los acompañamientos de toda Musica , que sea à numero de voces , canten *Vnisonalmente* con los *Baxos*: para que mediante la virtud sympatica, mueva la Musica à los oyentes los afectos que se expresan con ella : Y no me parece mal por esta razon el modo que practican en la Musica en Italia, y otras Naciones, y es, que siempre es à quatro (digo en quanto à las posturas.) Y quando le parece al Compositor juntar toda la multitud de voces, cantan en *Vnisonus* todos los *Baxos* en uno ; todos los *Tenores* tambien en uno ; y lo mismo todos los *Contraltos* , y todos los *Tiples*. Y aun en España lo usan muchos Maestros en todas aquellas composiciones que pasan de à ocho.

No puedo negar, que son mas primorosas , y mas armoniosas todas aquellas que no cantan *Vnisonalmente* las partes de cada especie: Pero tampoco puedo dexar de dezir , que todo lo que es doblar , ò triplicar las partes en *Vnisonus*, es provocar mas à los oyentes al deleyte de la Musica por la virtud sympatica de el *Vnisonus*. Y esto mismo parece que confirman todos los Españoles que han estado tiempo en Italia, y se han dado à oir aquella Musica, segun el agrado con que hablan de ella; siendo à mi juizio la causa que dexo dicha.

Salin. lib. i. cap. 6. de music. *Vnisonantia non est consonantia, neque dissonantia, sed suprà omnem consonantiam.*

Idem ibid. *Vnisonantia sonorum, altero percuso, alter etiam propter sympatiam movetur.*

CAPITULO V.

DE LA PERFECCION DE LA OCTAVA, Y DE el modo con que se deve usar en las composiciones.

Muchas vezes en el discurso de esta Obra, especialmente en la Primera Parte de ella, se ha ofrecido tratar de el *Diapasson*, ò *Octava*, segun lo ha pedido la ocasion, y la materia que ha sido necessario explicar: Pero aviendo llegado el caso de aver de tratar particularmente de cada una de las consonancias, y siendo la de la *octava*, la que merece el primer lugar, assi por incluir todas las otras, como por exceder à todas en perfeccion, me ha parecido dezir en este Capitulo algunas de sus excelencias, y de el modo con que se deve usar en las composiciones.

Tiene su raíz, ò fundamento en el *Vnisonus*, componiendose de èl, y es la primera especie de esta consonancia; no el *Vnisonus*, como piensan algunos prácticos: Pues yà dixe en el Capitulo precedente, no se deve tener por consonancia aquel, si solo por *Vnisonancia*. Llamaron los Griegos à la *octava*, y sus compuestas *Equisones* (como yà dixe en el cap. 3.) que era lo mismo que dezir, composicion de dos sonidos muy semejantes. Y lo son tanto, que solo tienen de diferencia, el ser el uno grave, y el otro agudo, y à no diferenciarle en esto, seria lo mismo que el *Vnisonus*.

Arist. sect. 19. cap. 519. *Consonantia Diapasson omnium pulcherrima est, quia integris terminis hujus proportionis continentur.*

Alb. Mag. eth. 5. cap. 5. *Proportio multiplicis ut in 1. 2. 4. 8. 16. 32. qui scilicet numerus est in alio totus aliquoties, & non amplius.*

Arist. sect. 19. cap. 519. *Ceterorum autem non integris.*

Arist. sect. 19. cap. 519. *At sexquialtera non integris numeris posita est: major enim minorem in se continet, & ejus partem dimidium.*

Ptolom. lib. 1. cap. 5. & 7. asserit: *Eam consonantiarum esse optimam, quia ejus proportio proxime ad aequalitatem accedit; & licet in ea numeri non sint aequales, excessus tamen aequalis est ei quod exceditur, hoc est, numero minori: ut in binario ad unitatem collato, subtracto minori à majore, remanet excessus minori aequalis.*

Dize el Filósofo, que es entre todas las consonancias la de el *Diapasson* la mas hermosa, porque contiene su proporcion la de todas las otras: Es lo mismo que si dixera ser la mas perfecta, porque de ninguna otra es contenida, y todas son contenidas de ella; y por esto la llamaron algunos de los Filósofos *Mater consonantiarum*. No ay consonancia perfecta, ni imperfecta, ni disonante alguna, que dexé de contener. Es su proporcion *Dupla*, como varias vezes dexó repetido en la Primera Parte, primera especie de el genero mas perfecto de proporciones, que es el *Multiplex*: Y dixe ser el genero mas perfecto, porque en ningun otro contiene el numero mayor al menor tan enteramente como en este; sean dos, tres, ò mas vezes, como lo dize S. Alberto Magno, y otros muchos. Siendo el genero tan perfecto, necessariamente ha de producir especies de proporciones perfectas: Y siendolo tanto la *Dupla*, como primera especie de èl, precisamente lo ha de ser la consonancia producida de ella, que es la *octava*. Y que sea la mas perfecta de todas, à mas de las razones dichas, dizelo el Filósofo por estas palabras: Que las otras consonancias no contienen los terminos enteramente: Porque sus proporciones, aunque contiene el numero mayor al menor una sola vez, pero nunca con entereza, pues no puede ser *Duplo*, *Triplo*, ni *Quadru- plo*, &c.

La *quinta*, que es de la proporcion *sexquialtera*, se halla de tres à dos, contiene el numero tres una vez al dos, pero falta una *parte aliquota*, para cumplir el numero tres, que es la mitad de el menor. La *tercera mayor* se halla de cinco à quatro su proporcion: Contiene tambien el cinco una vez al quatro; pero no cumple el numero cinco enteramente que no sea con una *parte aliquota*, que es una quarta parte de el numero menor. Lo mismo es en la *tercera menor*, que su proporcion es de seis à cinco. La *sexta mayor*, se halla su proporcion de cinco à tres, contiene el cinco una vez al tres, y mas dos *partes aliquotas*. La *sexta menor* tiene su proporcion de ocho à cinco, contiene el ocho una vez al cinco, y mas tres *partes aliquotas*.

Estas son las proporciones de todas las consonancias que contiene la *octava*, donde se puede verificar la doctrina de el Filósofo arriba puesta, pues dize, que no cumplen enteramente sus terminos las consonancias contenidas de la *octava*: Pero su proporcion de ella cumple enteramente el numero mayor, porque es *dupla*; y allí doblado el numero menor, cumple el mayor enteramente. De dos à una se halla dicha proporcion; dos vezes la unidad, componen al dos. De quatro à dos se halla la misma proporcion. De seis à tres de ocho à quatro. Todos estos numeros, siendo doble el menor, cumplen el mayor enteramente; pues en esto

con-

consiste la perfeccion de esta especie de proporcion, de que es la *octava*, y lo mismo es de todas sus compuestas: Porque la *quincena*, que se compone de la *octava*, es de la proporcion *quadrupla*, como de quatro à uno, ò de ocho à dos, &c. y es siempre que el numero mayor contiene quatro veces al menor ajustadamente.

La *ventidofena*, que es compuesta de la *quincena*, es de la proporcion *octupla*, como de ocho à una, y es siempre que el numero mayor contiene al menor ocho veces ajustadamente. La *ventinovena*, que se compone de la *ventidofena*, es de la proporcion *sexdecemdupla*, que es de diez y seis à uno, conteniendo diez y seis veces al numero menor el mayor enteramente. Y esta es una de las grandes excelencias de perfeccion, que tiene la *octava*: Que assi ella como todas las demás que se componen de su especie por muy remotas, son de su mismo genero las especies de sus proporciones, conteniendo siempre el numero mayor enteramente al menor, sean quatro, ocho, diez y seis, ò mas veces; teniendo siempre la misma perfeccion la compuesta, y sobrecompuestas, que la simple; lo que no se puede verificar de ninguna otra consonancia. Pues de la *quinta* que es perfecta, son las compuestas de distinto genero que la simple, como dire en su lugar.

La *quincena*, que es compuesta de la *octava* la tuvieron los Antiguos en mucha estimacion; y la cuenta que hazen los Modernos en las composiciones con el *Diapasson*, ò *octava*, la hazian ellos con el *Sistema maximo*, ò *Bisdiapasson*, que assi llamavan à la *quincena*. El *Manocordio* antiguo, que era por donde se aprendia à cantar, como aora la mano, se componia de quinze cuerdas, que era el *Sistema maximo*. Tenian mas en estimacion esta consonancia, que la de la *octava*; no porque sea mas perfecta, si, porque contiene todas las consonancias, y disonancias, assi simples, como compuestas; que la *octava* solo contiene las simples.

Es mas perfecto el orden que observan los Modernos en la Musica, que el que observavan aquellos; porque todas sus composiciones eran contenidas en los terminos de el *Sistema maximo*, ò *quincena*: Pero los Modernos no solo usan de las consonancias contenidas en la *Bisdiapasson*, ò *quincena*, sino es, que pasan à usar de las compuestas de la *quincena*, y aun de las sobre compuestas, y de todas las otras contenidas de estas.

Tiene la *octava* otra perfeccion singular à mas de lo dicho, à quien no alcanza ninguna de las otras consonancias; y es, que si à una *octava* se añade otra, assi sea por la parte aguda, como por la parte grave, siempre sale consonancia perfectissima; y esto aunque se triplique, ò se proceda de el mismo modo, añadiendo, ò aumentando *octavas* quantas se pudieren, que será mientras aya numeros. Si se dobla sale *quincena*, si se triplica *ventidofena*, &c. todas con los mismos grados de perfeccion que su simple.

Y no es menos de notar otro grado de perfeccion que tiene, y es, que no tiene proxima ninguna otra consonancia como las otras: pues las mas cercanas distan una *tercera* de ella. Por el extremo agudo es la *decena*, y *sexta* la que tiene mas cerca; y por el extremo grave es la *tercera*. De modo, que se halla proxima à dos especies disonantes. Por el extremo

Alex. de Ales 9.
met. text. 4. cap.
263. *Contrarietas
est maxima distan-
tia secundum for-
mam.*

Arist. lib. 2. cap. 4.
*Contraria sunt que
circa opposita ver-
santur.*

agudo, la *novena*, y *septima*; y lo mismo por el grave. Hazela resaltar mas su perfeccion la oposicion de especies contrarias, que son las disonantes: Que por esso dize Alexandro de Ales es una gran distancia la contrariedad, segun forma.

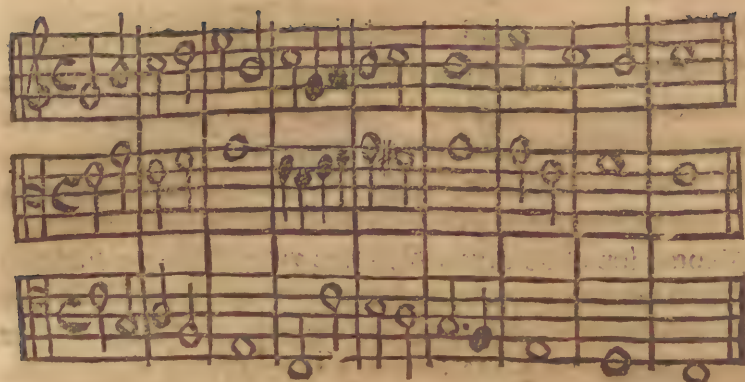
Son tan disonantes la *novena*, y *septima*, que tienen tantos grados de disonancia, como la que mas de las que se practican en la Musica: Y siendo grande la distancia, como dize este Doctor, de las cosas contrarias, necesariamente, siendo mucha la disonancia de estas dos especies, ha de ser mucha la distancia de la perfeccion, y sonoridad de la *octava*. Pues como dize el Filósofo, aquellas son cosas contrarias que son opuestas. Siguen este mismo orden de perfeccion todas sus compuestas.

Carecen todas las demás consonancias de este grado de perfeccion, como de otros de los que dexo dichos: Porque la *quinta*, que es tenuta por especie perfecta, tiene proxima à la *sexta* especie consonante; y à la *quarta* (que segun los especulativos es tambien especie perfecta, y aun segun la practica no se puede tener por especie disonante.) La *tercera* sea *mayor*, ò *menor*, tambien està proxima à otra consonante; porque si es *menor* està proxima à la *mayor*, y si es *mayor* à la *menor*.

La *sexta*, si es *mayor* està proxima à la *menor*; y si es *menor* està à la *quinta*, y à la *sexta mayor*, donde se puede ver ser singular la *octava* en este grado de perfeccion: Y assi de èl, como de todos los otros que he dicho hasta aqui, resulta en la practica la singularidad de su uso, que se deve considerar en dos modos: El uno en quanto à los movimientos, que es lícito su uso: Y el otro en quanto al no usar dos, ò tres inmediatamente.

Practícase en todas las composiciones de à dos, y à tres voces, quando es por movimiento de las dos partes el no usarse de otro modo que por movimiento *contrario disjuntivo*, que es baxando la voz baxa, y subiendo la alta. La razon que tuvieron los Musicos Antiguos para poner esta regla practica, es, que assi como la *octava* entre todas las especies consonantes es en perfeccion la mas singular, fuesse tambien singular su uso mas que las otras: Y el que sea por movimiento *contrario disjuntivo*, y no por otro es, porque de todas las consonancias que incluye, que son las simples; no puede aver tránsito de otra à ella, si ha de ser por movimiento de las dos voces, que no sea baxando la baxa, y subiendo la alta; el mismo orden guardan las compuestas con la *quincena*, y las sobrecompuestas con la *ventidofena*, por la razon de ser contenidas, las simples, de la *octava*; las compuestas, de la *quincena*; y las sobrecompuestas, de la *ventidofena*: Que como son todas las que se componen de la *octava* iguales en perfeccion, es razon que se guarde el mismo orden, quanto su uso en todas ellas.

Puede ir à la *octava* de la *tercera*, *quinta*, y *sexta*, siendo el movimiento como he dicho: Pero de ninguna compuesta se puede ir à ella sin pervertir el orden, porque les pareció à los Antiguos Practicos, que las compuestas, como la *decena*, *docena*, y *trecena*, no eran contenidas de la *octava*, aunque si de la *quincena*, con quien deven guardar el mismo orden que las simples con la *octava*; pues de hazer lo contrario seria pervertir el orden. Repárese en el exemplo siguiente, y se verá el orden con que se deven usar *octava*, y *quincena*.



Repare el curioso en este exemplo à tres que siempre que se dà la *octava* con qualquiera de las voces, es por movimiento *contrario* *dis-*

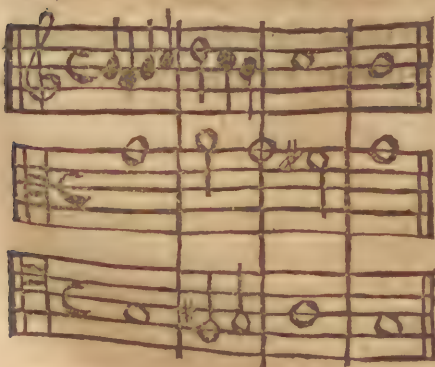
juntivo; esto es por movimiento de el *Baxo*, y de la voz con quien se forma: Con la singularidad, que siempre que el *Tenor* vâ à la *octava* moviendo el *Baxo*, es despidiendose de una de las consonancias simples, que incluye la *octava*: Y el *Tiple* siempre que se pone en la *quincena*, es despidiendose de una de las consonancias compuestas de las contenidas de ella; guardando el mismo orden, que se guarda con la *octava*.

Pero algunos Maestros de estos tiempos, dando mas dilatacion à esta practica de la *octava*, quieren que se permita en composiciones de à tres de dos distintos modos, à mas, de como se vè en el antecedente exemplo. El uno es por movimiento *recto*, subiendo las dos voces, de el modo que se puede vèr aquí.



Suben el *Baxo*, y el *Tenor* para dàr la *octava*: Y alegan los que dizen, se deve permitir el uso de ella assi, que como toda clâfula es perfeccion de qualquiera obra, ò periodo de ella, pues con ella se consume, que no puede recibir imperfeccion el uso de la *octava* en este caso, ni otros modos de cantar semejantes.

El otro modo, que quieren sea licito usar de la *octava*, es por movimiento *contrario* *conjuntivo*, quando en ella se ha de prevenir ligadura, y es semejante à lo que aqui se verà.



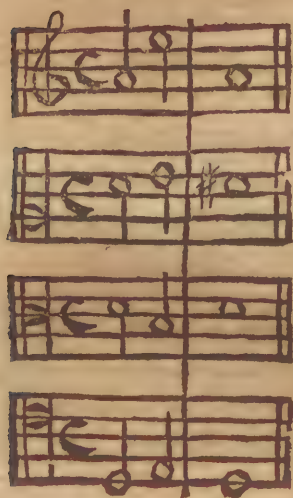
Si bien se reparà, el *Tenor* al segundo compàs dà la *octava* con el *Baxo*, por movimiento *contrario* *conjuntivo*, despidiendose de la *decena*. Sobre lo qual dizen, que como previene ligadura en la *octava*, esta es bastante causa para que se exceptue la regla de el uso comun de ella; pues quando ay razon para obrar contra la regla, es quando tiene lugar el vulgar dicho, de que no ay regla sin excepcion.

Yo me conformo con la practica de estos dos exemplos, porque me parece son las razones que se dàn bastantemente eficazes: Mayormente,
no

no oponiendose à la buena sonoridad. Pero advierto, que en los conciertos à tres, no será razon que se permita à los principiantes, porque con la permission de semejantes posturas, no se alarguen à otras que no aya razon para abonarlas: Y no tan solamente tengo dictamen de que se puede practicar el uso de la *octava*, segun los exemplos puestos por las razones dichas, sino que se puede practicar de el mismo, por otros muchos motivos; como son el de cantar bien una voz; el de no subir, ò baxar mucho las voces, y por razon, que convenga para la imitacion de algun passo, y otros motivos que puede aver semejantes: Pues el aver puesto esta regla practica, de que la *octava* se aya de usar en las composiciones de tres, baxando la voz baxa, y subiendo la alta, no fue con otro fin, mas de que fuesse el uso singular, yà que esta consonancia lo era en su perfeccion: Y como aunque se falte à esta regla, no se opone à la buena sonoridad; leve motivo es bastante, para faltar à ella.

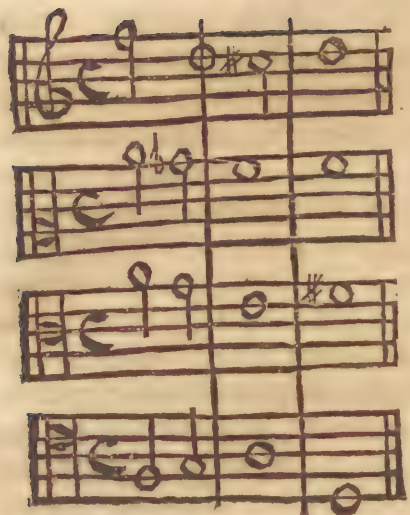
Bien que todo lo que sea ir de lexos à semejante especie por otro movimiento que no sea el de *contrario disjuntivo*, no se deve practicar; porque quando falta alguna voz para ir à la *octava*, despidiendose de especie compuesta, ò simple, por movimiento *recto*, ò *contrario conjuntivo*, es imperfeccion grande; yà por el moviendo, siendo de salto, y yà por pervertir el orden, con que se deve usar esta especie perfecta, segun dixe arriba: Y tambien, porque en las composiciones de à tres ay mas dilatacion, por ser las voces menos.

En las composiciones de à quatro tienen por puesto de la quarta voz el uso de la *octava*, assi por movimiento *recto*, como por movimiento *contrario conjuntivo*. Por movimiento *recto*, quando el *Baxo* mueve de grado àzia arriba, y otra voz sube à la *octava*, despidiendose de la *quinta*; como se verá en este exemplo.



Reparese en el *Tiple* que se despide de la *docena*, para ir à la *quincena*; pues como dixe arriba, no tiene mas que vaya de compuesta à la *quincena*, que de simple à la *octava*.

Quando el puesto de la quarta voz, que vâ à la *octava*, es por movimiento *contrario conjuntivo*, se permite en cantar de grado, assi el *Baxo*, como la voz particular. De el modo que se verá aqui.



Así la *octava* que ocupa el *Tenor*, como la que ocupa el *Contralto* sobre el *sol*, y el *la* de el *Baxo*, son tenidos por puestos de quarta voz; que aunque es por movimiento *contrario conjuntivo*, se abona con ser los movimientos, así de el *Baxo*, como de las voces particulares de grado; porque todo lo que es movimiento de salto se tiene por imperfeccion: Y aunque en el exemplo que se puso arriba el movimiento de la voz que se despide de la *quinta* para ir à la *octava*, es de salto, ay razon para su abono: Y es, que como está dispuesto, que el uso de la *octava* sea baxan-

do el *Baxo*, y subiendo la voz particular, se ha de reparar, que la voz particular yá sube; y aunque sube tambien el *Baxo*, en el modo possible se conforma; pues yá que no las dos voces, por lo menos la una: Y es preciso por ser mayor el numero de à quatro voces, que el de à tres, el que aya algun enfanche mas en la colocacion de las partes. De esta materia he de tratar con mas expression adelante, y por esso agora no diré mas de ella; dexando otras muchas circunstancias que ay que dezir para quando llegare el caso.

CAPITULO VI.

DE COMO NO SE PUEDEN DAR DOS OCTAVAS;
ni otras de sus compuestas, y de que modo puede ser licito.

Dixe en el Capitulo antecedente, que deve considerar el Musico el uso de la octava en dos modos; el uno en quanto à los movimientos, que es el que dexo explicado; el otro en quanto à no usarla dos, tres, ni mas vezes inmediatamente, y lo mismo de sus compuestas. Aunque ya dexè explicada esta materia en el Libro Quarto, Capitulo 12. no puedo dexar de tratar de ella aora con mas expressiõ; pues alli tan solamente dixe lo que pertenecia à su proporciõ; pero por quanto en las composiciones se ofrecen muchos calos en que el Musico puede dudar à cerca de la impropriedad de el uso de dos especies perfectas de un mismo genero; explicarè aora, como serà licito el uso de dos *octavas*, y como illicito, dexando lo que toca à la *quinta*, para quando trate de ella.

Con mucho fundamento nos dexaron los Preceptores antiguos de la Musica, la regla en que prohiben el uso de dos especies perfectas inmediatas, como el de dos *octavas*, ò dos *quintas*. Son los dos sonidos de la *octava* tan semejantes, que parecieran uno solo, à no ser el uno grave, y el otro agudo. Procede esta causa de la perfecta proporcion que ay entre ellos, que como yà he dicho varias vezes, es la *Dupla*. Esta semejança de sonidos tan grande, haze poco armoniosa esta consonancia,

respecto à las otras ; y sino fuera prohibido el uso de dos , tres , ò mas juntas , fuera quitar la armonia à la Musica , quitandole la variedad de proporciones ; pues tanto quanto mas varian estas , tantos mas aumentos de armonia ay : Y tanto quanto mas armoniosa , es mas perfecta la Musica.

Quando dos *octavas* se dàn successivamente , no ay variedad de proporciones ; pues es de la misma la una que la otra. Considerada por si de sonido à sonido cada *octava* , se halla la *Dupla* proporcion ; de donde se sigue , como he dicho , el ser poco armoniosos sus sonidos. Considerada una *octava* con otra *octava* , se hallan en proporcion igual ; pues son de una misma proporcion las dos ; assi como los dos sonidos en la *Vnisonancia* , ò *Vnisonus* ; que estàn en una misma proporcion el uno que el otro , y por esto dixe , que era el *Vnisonus* de proporcion igual ; la qual proporcion no aumenta la armonia : Y este es el fundamento que tuvieron para prohibir semejante uso de dos *octavas* . Y aun se halla la proporcion igual en otro modo à mas de el que dexo dicho , y es en quanto al movimiento : Porque con la misma igualdad mueve el extremo grave , que el extremo agudo para ir de una à otra ; pues si sube un punto el grave , sube otro el agudo ; si dos el grave , dos el agudo , &c.

Lo mismo es con las compuestas de la *octava* , porque si una *quincena* es de la proporcion *Quadrupla* , otra tambien ; y si es de la proporcion *Octupla* una *ventidoseña* , tambien lo es la otra ; y assi tampoco variedad se halla en las compuestas , como en las simples ; y de no aver variedad resulta el no aver armonia .

Algunos praticos han usado *quincena* , y *octava* , diziendo ser licito su uso , semejante à este exemplo .



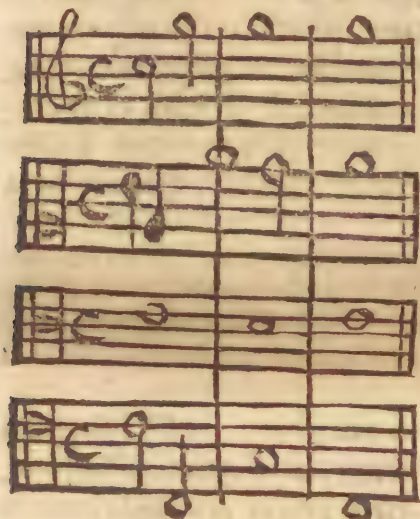
Alegan los tales dos razones , para abonar la *octava* , y *quincena* , que se ven entre el *Tiple* , y el *Baxo* al primer compàs : La primera razon , que no son dos *octavas* , porque son *octava* , y *quincena* , y que el Arte no prohibe sino dos *octavas* , ò dos *quincenas* , y que de *octava* à *quincena* ay gran diferencia , por ser mucho mas agudo el sonido superior de la *quincena* , que el de la *octava* , y que como mas agudo es mas armonioso ; y que siendo mas armonioso , ay variedad .

A lo qual respondo , que la *quincena* no tiene mas grados , ni menos de perfeccion que la *octava* ; y sus dos sonidos son semejantes de el mismo modo ; y solo tiene de diferencia el ser ocho puntos mas agudo el extremo superior , pero esto no le dà aumento de armonia , porque es lo mismo en quanto à la semejança de los sonidos la *quincena* , que la *octava* .

La segunda razon que alegan es , que se ha de entender por *glossa* el *mi, ut, fa* , que dize el *Tiple* , como si tan solamente dixera *mi, fa* . Digo contra esto , que quando ay *glossa* , suponen unos puntos por otros ; y

es permitida la suposicion, quando importa abonar la mala con la buena, suponiendo la disonante por la consonante, como en su lugar explicare: Pero una especie consonante no puede suponer por otra, que lo sea tambien; porque la consonante no tiene necesidad de abono, pues en si tiene la bondad; y quando vienen dos consonantes juntas como en este caso, no se puede tomar por glosa; y assi se ha de entender por lo que es: Es la primera *decena*, y la segunda *octava*, de esta va à la *quincena*, con que no se puede negar el que son dos especies perfectas de un mismo genero; y que es impropriedad grande su uso por contravenir à la regla dicha.

Tambien puede suceder el venir *Vnisonus*, y *quincena* juntos successivamente, y que aya quien dude si serà impropriedad el usarlo. El exemplo siguiente declara lo propuesto.



Aquí ay mas ocasion de dudar que en los exemplos antecedentes, si es impropria, ò no esta postura; aunque muchos Practicos diràn, que no se pueden tener por dos especies perfectas las que forma el *Contralto* con el *Baxo*, en el primer compàs: Porque el *Vnisonus* no es consonancia, y tan solamente ay una que es la de la *quincena*; y que los movimientos assi de el *Baxo* como de el *Contralto* se han de entender como sino moviessen una, y otra voz, por ser una misma cuerda.

Respondo, que aunque el *Vnisonus* no es consonancia, pero es de proporcion igual, la que no aumenta armonia: Y aunque la *quincena* la tiene, es participada de la *octava*, por ser compuesta de ella, y la *octava* de el *Vnisonus*; y siendo este la raiz de la *octava*, y *quincena*, deve tenerse por improprio su uso en caso semejante, por dos razones: La primera, porque no es armonioso como he dicho: Y la segunda, porque siendo raiz, ò fundamento de la *quincena*, no se deve tener por menos perfecto en su modo; pues aunque no sea consonancia, es el fundamento de la perfeccion de la *quincena*.

Que se aya de entender el movimiento de las dos voces, como sino lo hiziesen, lo tengo por impropriedad; pues mueven el *Baxo*, haziendo transito de sonido agudo, à sonido grave; y el *Contralto*, de sonido grave, à sonido agudo: A mas, de que el movimiento de una, y otra voz, es de *octava*; siendo de una misma proporcion el uno, que el otro, de donde se sigue no aver variedad de proporciones en quanto al movimiento. El *Vnisonus* no la tiene, porque es de proporcion igual: la prohibicion de el uso de dos especies perfectas, es por no aver variedad de proporciones, no aviendola en esta postura, como queda probado, es impropria.

Mas usada es la practica de este exemplo que se sigue, pero dirè mi sentir, segun lo que alcançare sobre ello.



El *Baxo*, y el *Contralto* en el primer compàs mueven de *octava* en *octavas*. Muchos prácticos son de opinion, que no se deven tener por dos *octavas*, pues no mudan de sonidos; porque la una es de *Delasolre* à *Delasolre*, y tambien es de *Delasolre* à *Delasolre* la otra: Pero segun mi dictamen es impropriedad, porque aunque sean las dos *octavas* de *Delasolre*, à *Delasolre*, la una es aguda, y la otra grave; y es diferente la situacion: Y à mas de esto el movimiento es tambien de *octava*, tan de igual proporcion el de el *Contralto*, como el de el *Baxo*; pues si las dos *octavas* que

le forman consideradas de extremo à extremo son de proporcion *dupla*, y el movimiento de las dos voces lo es tambien, què variedad ay de proporciones? Y faltando esta, como puede tener perfecta armonia? Y siendo esta la causa de la prohibicion de dos *octavas*, se sigue, que es postura impropria, y reprobable.

Otros muchos exemplares pudiera traer semejantes, acerca de muchos abusos introducidos de esta especie; pero me parece, que de las razones dichas sobre los que quedan puestos, puede inferir el Compositor si es propia, ò impropria qualquiera postura en que huviere duda si son dos *octavas*, ò no.

Pero advierto, que quando sola la una voz mueve, sea de *quincena* à *octava*, ò al contrario, de *octava* à *quincena*, ò de *octava* à *Vnisonus*, no se ha de tener por impropriedad; porque solo es prohibido quando vâ de perfecta à la misma perfecta por movimiento de las dos voces: Y porque aqui se puede excitar una duda; de que porque si vâ de *quincena* à *octava*, moviendo sola la una voz ha de ser licito, y moviendo las dos no, digo; que quando mueven las dos, à mas de la poca variedad que ay en las especies consideradas de extremo à extremo, ay la misma igualdad de proporcion en los movimientos de las dos voces, considerada de una à otra; porque si la una sube, ò baxa un punto, tambien la otra; y si la una mueve de *octava*, las dos mueven, &c. Y aviendo menos variedad de proporciones, ay menos armonia: Pero quando es sola una voz la que haze el movimiento, tan solamente està la poca variedad en aquella especie de movimientos; porque la formacion de las especies es distinta: Pues si vâ de *quincena* à *octava*, la *quincena* es de la proporcion *quadrupla*, y la *octava* es *dupla*; y aunque de un mismo genero, son distintas proporciones; y esta variedad, haze ser mas armoniosa la postura, que si huviera dos movimientos, porque avian de ser iguales sin ninguna variedad.

Por ser proprio de este lugar tratarè ahora de el ir de *octava* à *Vnisonus*, ò de el *Vnisonus* à la *octava*: Sobre lo qual advierto, que en España està introducida la Musica, de modo, que todas aquellas composiciones que llegan al numero de ocho voces, cantan diferentemente unas de otras; lo que no succede en Italia, ni otras Naciones; porque en pasar

ar de quatro cantan unisonalmente, como dize en el Capitulo quarto.

Pero aunque està introducido el cantar con diferencia las ocho voces, es de notar, que se dividen muy de ordinario en dos Coros, y que cada uno de ellos tiene su *Baxo*; los quales, quando se juntan los dos Coros, aunque los dos suponen por un solo *Baxo* (porque como yà dize en el quarto Capitulo, es un solo fundamento sobre quien cargan las voces) cantan una milma cosa: Pero con la diferencia de ir de *octava* à *Vnisonus*, ò de *Vnisonus* à *octava*, para que con esta poca variedad se haga mas armoniosa la Musica: Y tambien por otra razon; y es, que en muchas Obras el *Baxo* de el primer Coro es *Tenor*, y cantando con el otro *Baxo* en *octava*, y *Vnisonus*, se puede conformar mas con su cuerda. Vease en el exemplo siguiente claramente lo dicho.

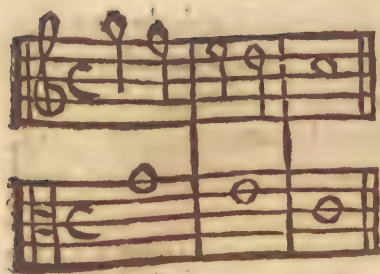
1 Cor.

2 Cor.

Es el *Tenor* primero el que sirve de *Baxo* al primer Coro; pero quando se juntan las ocho voces, cantan con el *Baxo* alternando en *Vnisonus*, y *octava*; y de este modo es permitido porque es lo mismo que doblar el *Baxo*: Pues como yà dexo dictio, los dos son uno en quanto à ser fundamento de las demás voces: Pero entre las demás voces fuera impropriedad grã-

de, porque no ay razon para que no canten distintas consonancias, como yà dexo advertido.

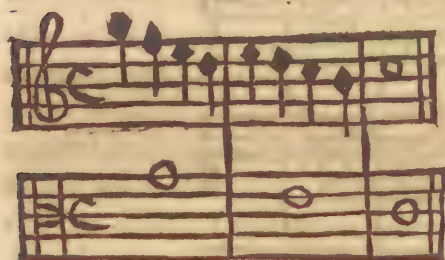
No quiero passar en silencio el resolver, si se pueden tener por dos *octavas*, mediando alguna disonancia, como se verá en este exemplo.



Apenas avrà practico, que vea este exemplo, que no diga son dos octavas en cada movimiento de el *Tenor*; dando por razon, que aunque el *Tiple* dize *sol, fa, mi*, es lo mismo que si dixera *sol, mi*, como el *Tenor*; porque la disonante que media, se ha de tomar por glosa: Pero si se atiende à la doctrina que dexo puesta arriba, parece que no lo son; porque los movimientos no son iguales: Y si no atiendase, que el *Tenor* mueve de intervalo de *tercera*; y el *Tiple* mueve de grado; y en ser distintos movimientos, se halla variedad de proporciones, y la prohibicion de dar dos *octavas*, es, porque no las ay, ni en ellas, ni en los movimientos: Aqui las ay en los movimientos, luego será lícito su uso.

Que las aya en los movimientos, siendo en la una voz de grado, y en la otra de salto, se vê claro; pero no obstante, no lo apruebo: Porque el movimiento que haze el *Tiple* baxando de grado, es especie disonante, la qual no se puede usar en la musica (fuera de *ligadura*) que no sea suponiendo por consonante; la qual suposicion no es propria, quando no ay parte de lo que supone: Aqui ha de suponer por *octava*, porque no ay otra consonancia, por quien pueda suponer; y suponiendo por la *octava* antecedente, que es la que està en el mismo compàs, es lo mismo que si estuviera todo èl en la *octava*: Es tambien *octava* la que forma en el compàs siguiente; y assi, no puede aver duda, en que son dos *octavas*; por lo qual es reprobable.

Advierto, que aunque en el exemplo està figurado con *semibreves* en el *Tenor*, y *minimas* en el *Tiple*, se ha de entender de el mismo modo, aunque sean otras figuras diminutas, y aunque la composicion sea à muchas voces. Tambien digo, que si la glosa de el *Tiple* fuere con figuras diminutas, y en ellas passara por otra consonancia, que medie entre las dos *octavas*, en este caso no se ha de entender que lo son; semejante à lo que se puede vêr en este exemplo.

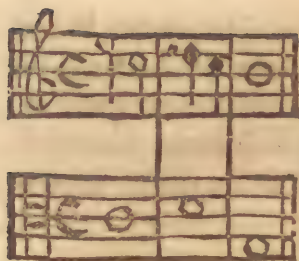


Esta *Glosa* que haze el *Tiple*, supone, como si con minimas fuera de *Gesolreut à Delasolre*, y de *Elami à Befabemi*: Y como media la *quinta* entre las dos *octavas*, basta para que no lo sean; y qualquiera otra consonancia que medie, es lo mismo, por

la variedad de proporciones, que ay en semejantes posturas.

No es pequeña dificultad la que es preciso resolver aora; y es, si una pausa que medie es bastante para que no se tengan por dos octavas: Ay dos opiniones entre los practicos modernos sobre este assunto, sin mas fundamento de razon la una que la otra: Los unos dizen, que la pausa no puede quitar dos octavas; los otros, que si. Ni unos, ni otros alegan razon convincente, y todos paran en dezir, que era opinion de su Maestro. Pondré el exemplo, para poder dezir despues de èl, lo que siento sobre esta materia, segun mi dictamen.

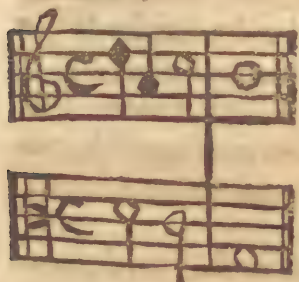
Los



Los que dicen, que una pausa que medie, no esculan dos *octavas*; la mejor razon que alegan es dezir, que la pausa no es figura cantable, y que por tanto, no es consonancia que medie entre las dos, y que ha de ser consonancia la que medie, para que se tenga por licito. Alegales los exemplares que se hallan en los libros de los Prácticos antiguos, assi de Missas como de *Motetes* impressos, donde se hallan muchas partes despidirse una voz de la *octava* esperando pausas, y al bolver à cantar, es tambien en *octava*: Pues què es esto sino mediar pausas entre dos *octavas*? Si lo tuvieran por improprio aquellos prácticos, nos huvieran dexado semejantes exemplares escritos?

Responden à esto, que aquellos prácticos lo hazian esto de tal modo, que era gran parte de tiempo la que callava la voz: Pues ordinariamente eran dos, tres, ò mas compases las pausas que mediavan; y que quando bolvia à cantar la voz, aunque entrara en *octava*, era quando yà avia perdido el oïdo la especie de la primera.

Adereciendo mi dictamen à la opinion contraria, digo, que es razon sin fundamento esta que dãn; porque, que aya perdido el oïdo la especie de la primera *octava*, ò no la aya perdido, no es de el caso, para que la musica sea mas, ò menos armoniosa, que es el efecto que causa el ser, ò el no ser dos *octavas*: Si mediase una *seminima* en otra especie consonante, no dirian los tales, que no eran dos *octavas* de este, ò de otro semejante modo?



Lo cierto es, no avrà quien diga, que esta postura es reprobable: Pues no mediando sino una *seminima* entre las dos *octavas*; mas facil es de que conserve el oïdo la especie de la primera, quando vâ à la segunda, que no quando median muchas pausas: Y no obstante, no se tienen por dos *octavas* semejante postura: de donde pueden conocer el poco fundamento que tiene la razon

que dãn, sobre lo alegado de la práctica antigua; pues no consiste en conservar, ò no conservar el oïdo la especie, para ser proprio, ò improprio el esperar pausa.

Yà he dicho muchas vezes, que el estàr prohibido el uso de dos *octavas* successivamente, era por no aver variedad de proporciones; y faltando esta se falta à la perfeccion de la armonia. Quando media pausa, sea de mucho tiempo, ò poco, ay quantidad de tiempo: Donde ay quantidades, ha de aver proporciones; comparada, pues la quantidad de el tiempo de la pausa con qualquiere de las dos, ha de aver variedad de proporciones; y aviendo esta, ay perfeccion de armonia; y aviendo armonia perfecta, no ay razon para reprobalo: Y assi digo, que qualquiera pausa que medie entre dos *octavas*, sea de mucho tiempo, ò poco, se puede usar; pues aunque sea la pausa de *corchea*, que es de las menores, no dexa de ser quantidad de tiempo; y comparada con qualquiera otra quantidad cantable, ha de aver proporcion desigual.

A mas, de que si quiere reparar el curioso Musico siempre que la voz entra cantando despues de pausa, aunque sea de *corchea*, hallará alguna novedad el oído: Pues qué es esto sino la variedad de proporciones? Y así concluyo esta materia, con dezir, que qualquiera pausa por minima que sea, que medie entre dos especies perfectas de un mismo genero es bastante para abonar su uso.

CAPITULO VII.

DE LA PERFECCION DE LA QUINTA, Y DE EL modo de usarla en las composiciones de à dos, à tres, y à quatro voces.

YA dexo dicho en el Capitulo tercero, eran dos las consonancias perfectas; y aviendo tratado en los dos antecedentes à este de la *octava* como mas principal; trataré aora de la *quinta*, que es la que tiene el segundo lugar despues de la *octava*. Consideran los Practicos esta especie, segun la usan, como si fuera igual en perfeccion con la *octava*; pues no hazen distincion de una à otra, quando devieran hazerla, porque aunque es perfecta, es grados menos que aquella. Iré explicando seis circunstancias en que se diferencian.

La primera diferencia es, que los sonidos no son tan semejantes como los de la *octava*, aunque mas armoniosos: Y esto davan à entender los Griegos en la antigüedad, diferenciandolas en el modo de llamarlas; pues à la *octava*, y sus compuestas llamavan *Equisones*, que (como dexo dicho) era lo mismo que dezir, tenian gran similitud los dos sonidos de que se compone. Llamavan *Consones* à la *quinta*, y sus compuestas, que en nuestro Idioma suena tanto, como si dixeramos son dos sonidos semejantes, aunque por su temperamento se unen en muy apacible consonancia; ò por dezirlo mas propriamente, tienen grados menos de similitud los dos extremos que los de la *octava*.

Esto puede experimentar el curioso Musico, poniendolo por demonstracion; pues pulsando una *octava* en qualquiera Instrumento, y despues solo el un extremo de ella, conocerà la gran similitud de los dos; al contrario de la *quinta*, que pulsada esta, suena apacibilissimamente; pero pulsando despues solo el un extremo, conocerà la disimilitud que ay entre los dos.

Este es un grado menos, que tiene de perfeccion la *quinta*, aunque lo tiene mas de armoniosa; porque la gran semejança de los sonidos de la *octava*, es causa de menos armonia: Pero para dár à entender mas propriamente este grado de perfeccion entre estas dos consonancias, digo: Que la *octava*, en quanto à la similitud de los sonidos, lleva ventaja à la *quinta*; pero la *quinta*, la lleva à la *octava* en ser mas armoniosa.

La segunda diferencia que ay entre estas dos consonancias es, que la *quinta* es contenida de la *octava*, como tambien todas las demás consonancias; pero ella tan solamente contiene à las *terceras mayor*, y *menor*, las quales son las dos especies consonantes: Pero como la *octava* no solo contiene las mismas, sino es, que à todas las otras, tiene el primer lugar en la perfeccion.

Esta

Està la tercera diferencia , en que la *octava* es de proporcion *dupla*, que como yà dixe en el quinto Capitulo , con el Filosofo , cumple el numero menor enteramente al mayor , no solo en ella , sino es en todas sus compuestas: Pero la *quinta* no lo cumple enteramente , porque es de la proporcion *Sexquialtera* ; y aunque es contenido el numero menor de el mayor , nunca lo puede cumplir enteramente , aunque se doble , ni triplique: Porque para cumplirlo , es necesario una media parte mas de èl ; y la desemejança que he dicho arriba tenian los sonidos de la *quinta* , no obstante , que era muy apacible , y deleytable consonancia , son efectos de dicha proporcion: Pues si se repara esta , que es proporcion *Sexquialtera* , se halla de tres à dos , los dos numeros perfectos en su modo cada uno. El tercero por tener principio medio , y fin iguales , por cuya razon atribuye San Agustin la perfeccion de èl , como dixe en el Capitulo Segundo , del Quarto Libro: Donde tambien dixe con Juan Gramatico , y otros , ser el segundo entre los numeros pares , tambien perfecto ; pues con èl solo se puede cumplir qualquiere otro numero mayor que sea par , multiplicandolos , segun fuere necesario.

Hallate la proporcion *Sexquialtera* entre estos dos numeros , y la *quinta* es de ella ; la perfeccion de uno , y otro es causa de la gran sonoridad que tiene: Pero como los dos numeros son , el mayor contenido de el menor , y no enteramente , esta disparidad es la causa de la desemejança de los sonidos de sus extremos.

Lo quarto , en que se diferencian estas dos consonancias , es , que assi la *octava* , como todas sus compuestas , son sus proporciones de el genero *Multiplex* , genero perfectissimo , como dixe en el Capitulo Quinto: Pero la *quinta* es de distinto genero su proporcion , que el de todas sus compuestas , porque es de la proporcion *Sexquialtera* , primera especie de el genero *superparticular* , que es el segundo: Y la *docena* , que se compone de ella , es de proporcion *Tripla* , segunda especie de el genero *Multiplex*: Y la *decinovenena* , que es compuesta de la *docena* , es de la proporcion *sexdupla* , de el mismo genero *multiplex*; como tambien todas las otras compuestas de estas.

Y aunque las compuestas son todas de un mismo genero , como la *quinta* , que es la raiz de todas , es de diferente , diferenciandose en esto de la *octava* , y sus compuestas , que todas son de uno , por esso se deve tener por menos perfecta la *quinta*.

La quinta diferencia que ay entre estas dos consonancias , es , que si la *octava* se dobla , constituye *quincena* , especie consonante , y tan perfecta como su simple: Si se triplica es *ventidofena* , è igual en sonoridad , y perfeccion , y assimismo lo son todas las demàs que se pueden aumentar: Pero la *quinta* si se dobla , no forma consonancia , sino es disonancia ; pues de dos *quintas* juntas sale una *novena* especie disonante: Dizelo Aristoteles claramente en estas palabras. Dos *Diapentes* , ni dos *Diateffarones* no pueden componer consonancia : Y es assi ; pues dos *Diapentes* componen la *novena* , como he dicho , y dos *Diateffarones* la *septima*.

Octava , *quinta* , y *Diateffaron* , tuvieron por perfectas los Antiguos ; y por esso el Filosofo dize , que dos *Diateffarones* juntos no forman consonancia. El *Diapente* , y el *Diateffaron* juntos forman la *octava* , ò *Diapasson* (especie perfectissima) como dexo dicho en varias partes de

Arist. prov. sect.
18. cap. 521. Con-
sonantia bis Dia-
pente, & bis Dia-
teffarò componi non
potest.

esta Obra , especialmente en el Libro Segundo , y saben todos los Musicos. De donde se infiere , que siendo el todo perfecto, lo han de ser las partes de que se compone ; y este es el principal fundamento , que tuvieron , y tienen todos los especulativos , para tener à *Diateffaron* , ò *quarta* por especie perfecta ; y por esto la pone el Filosofo en la *Categoria* de las especies perfectas. Tratarè de ella mas de proposito en su lugar; y por esto aora bolviendo à tratar de la *quinta*, ò *Diapente*, digo, que aunque dos juntas forman especie disonante, si son tres, forman consonante , y en esto se diferencian de las especies imperfectas , que nunca dos, tres, ni quatro juntas, pueden formar consonancia alguna.

La *octava* como mas perfecta, siendo doble forma *quincena*; y aunque se aumenten muchas mas, siempre son consonantes, y perfectísimas. La *quinta* , que no lo es tanto aunque perfecta , doble , forma disonancia ; triplicada , forma la *trecena* especie consonante , compuesta de la *sexta mayor*.

Carecen las *terceras* , y *sextas* de esta perfeccion , porque de dos *terceras menores* juntas sale el *Semidiapente*, ò *quinta menor*, especie disonante; si son tres, sale tambien disonante, la qual no se practica en la Musica , que es mas que *sexta mayor* ; una *coma* , y quatro menor que la *septima menor*.

La *tercera mayor* , doble , forma tambien especie disonante, como lo es la *quinta mayor* , que ordinariamente llaman los Practicos; la qual tiene *quatro comas* mas que la *quinta* perfecta. Si se triplica , no es menos disonante la que sale, pues tiene una *coma* menos que la *octava*.

La *sexta menor* , doble , forma una *oncena* diminuta , que tiene *quatro comas* menos, que la que se compone de el *Diateffaron* , ò *quarta* perfecta: Triplicada es tambien muy disonante; y tanto que no se practica en la Musica ; pues tiene una *coma* mas que la *quincena*.

De la *sexta mayor* , siendo doble sale una *oncena* , compuesta de la *quarta* de *Tritono*; y si se triplica, sale otra disonante, que tiene una *coma* menos que la *diecisetena menor*.

No parezca proligidad el averme detenido en referir las especies disonantes , que forman las especies imperfectas, quando se doblan, ò triplican; pues lo he hecho porque se sepa la imperfeccion de ellas, en que consiste, y en lo que se diferencian de las que son perfectas.

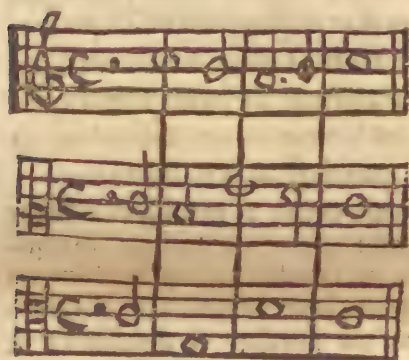
La sexta diferencia que ay de la *quinta* à la *octava*, en quanto à su perfeccion es , como yà dixè en el Capitulo Quinto , que la *octava* media entre dos especies disonantes , que son las que hazen salir su consonancia mas perfecta, por la oposicion; de lo que carece la *quinta* ; pues si se considera por el extremo superior de ella , se hallara estàr entre la *quarta* , y *sexta menor*. La *sexta* es especie consonante ; y la *quarta*, aunque los Practicos no quieren que sea consonante, por lo menos no es disonante. Y como no ay oposicion por las especies colaterales , no tiene la prerrogativa que la *octava* , por no tener disonantes cerca que se le opongan , pues tanto mas perfecta es la cosa , quanto mas es la oposicion de sus contrarios; y tanto menos, quando no los tiene.

Estas son todas las diferencias que ay entre estas dos consonancias, de las quales se puede inferir ser la *octava* perfecta en *superlativo* grado , y que la *quinta* aunque lo es, son grados menos. Perfecta no puede dexar de

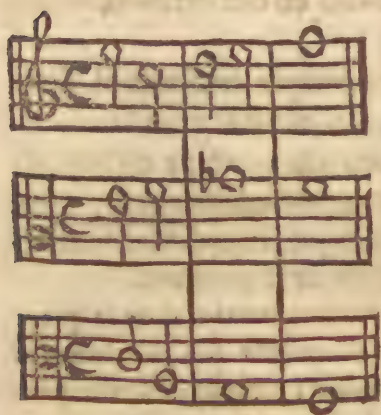
de serlo , siendo parte tan principal de que se compone la octava , y por las razones dichas.

Vístanla los Practicos en las composiciones con la misma singularidad que la *octava* , por distinguirla de las especies imperfectas ; pues en las composiciones de à dos , y à tres voces , ordinariamente se practica su uso por movimiento *contrario conjuntivo* de las dos voces ; que es subiendo la baxa , y baxando la alta : Pero con la diferencia , que à la *octava* no puede ir de ninguna de las compuestas , si tan solamente de las simples : Pero à la *quinta* se puede ir de la *octava* , que es simple , y de la *decena* , assi *mayor* como *menor* , que son compuestas.

En las composiciones de à tres , que llaman de Música suelta , se han estendido algunos Maestros Modernos à usarla de otros tres modos , à mas de el ordinario que he dicho . Los pondré demonstrables para mas clara inteligencia.

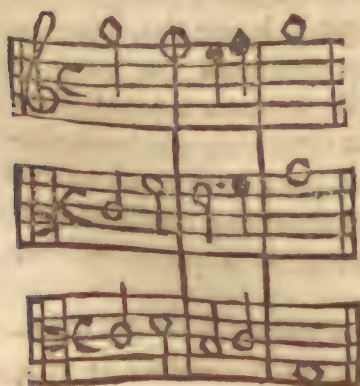


Aqui se puede ver como se dà la *quinta* por movimiento *recto* , baxando el *Tenor* , y el *Contralto* al segundo compàs , postura rigurosamente de à quatro : Pero dicen , que es muy propria de à tres , por dos razones : La primera ; por la buena colocacion de las voces ; y la otra , por cubrir la ligadura de *quarta* , q̃ haze el *Tiple* al mismo tiempo . Vna , y otra razon me parece bastan para que no se tenga por impropria la postura .



Al segundo compàs de este exemplo usa de la *docena* el *Tiple* con el *Tenor* , por movimiento *contrario disjuntivo* : Y el motivo que dan para ser licito su uso , es el buen modo de cantar de las voces ; y aunque esta razon basta para que no sea impropria *postura* , pueden alegar tambien , que se despide para ir à la especie perfecta , de imperfecta contenida de ella : Pues todo lo que es ir de la contenida à la continente es mas proprio . Y

aunque el exemplo està de *decena* à *docena* , que son las dos compuestas , es lo mismo que si fuera de *tercera* à *quinta* las dos simples .



El tercer modo con qué usan la *quinta* muchos Compositores , fuera de el modo ordinario , es , como se ve en el primer compàs de este exemplo entre el *Contralto* , y el *Tenor* , que es por movimiento *recto* , subiendo los dos . Si el Compositor usare de semejante postura , por colocar bien las voces , de modo , que no canten mal , por cubrir alguna *ligadura* , ò otro motivo semejante , se podrá tener por propria : Pe-

ro si fuere no mas que por querer usar la *quinta* assi, pudiendo escusarlo, será impropriedad grande; pues no ay razon para que se use fuera de el modo ordinario impropriamente, quando no ay inconveniente que lo impida: Y mas por el encuentro que es de *salto*, el que se tiene por imperfeccion en quanto al modo de cantar.

Pero bien se podrá permitir su uso, si ay razon para ello; como huir de algun inconveniente de los que muchas vezes se ofrecen, yá por razon de ajustar alguna *imitacion*, ó *passo*, por no subir, ó baxar mucho las voces, por cantar bien, ó por razon de alguna *ligadura*; que estos, y otros muchos motivos que puede aver semejantes, es bastante causa para usar de la *quinta* fuera de el orden comun, assi en el modo que queda puesta en el ultimo exemplo, como en los antecedentes.

Pues estas reglas, en quanto al uso de la *quinta*, y de la *octava*, las han puesto los Practicos con el fin de que fuesse singular su uso, y se distinguiesse en esto la *tercera*, y *sexta*, yá que se distinguian en la perfeccion. Y por otra razon á mas de esta, que como á dos, y á tres voces ay mas dilatacion, aviendo mas puestos para colocar las voces que á quatro, era razon conveniente se precisassen los Compositores, ciñendose en quanto al uso de estas consonancias, para exercitar mas el discurso.

En las composiciones de á quatro voces, como es preciso el ocupar tres consonancias á un tiempo, para que cada voz ocupe la suya, es conveniente el que se pueda usar de la *quinta*, no siendo improprio el modo con diferencia de á tres: Y assi, el puesto proprio de la quarta voz, quando vá á la *quinta*, si es baxando el *Baxo* de grado, y se despide de la *octava*, es por movimiento *recto*. Como se verá en este exemplo.



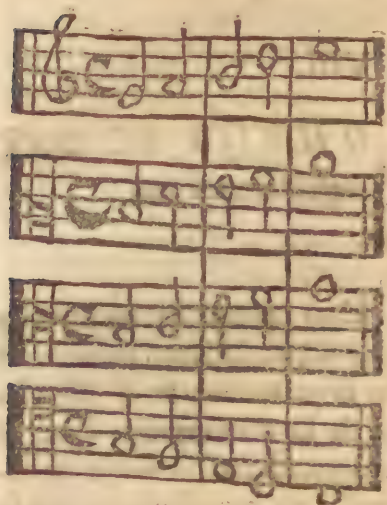
En el segundo compás descende el *Tiple* de la *quincena* á la *decena*, que es lo mismo que de la *octava* á la *quinta*; y el *Contralto* haze la misma postura, dando la *decena* en el ultimo compás, aviendole despedido en el antecedente de la *quincena*.

Es tenido por puesto natural de la quarta voz el dár la *quinta* por movimiento *recto* de este modo; y aunque la voz particular es preciso que salte en tales casos, y se tiene por alguna imperfeccion el ir á las especies perfectas de *salto*, quando se usan de otro modo, que como á tres; pero la voz que salta aqui, es la voz alta, y baxando, que es el movimiento que avia de

hazer, aunque no fuera mas que á tres, para dár la *quinta* segun el modo ordinario: Y aunque la dicha voz salta, no se deve tener por imperfeccion, porque es baxando. Baxa tambien la voz baxa; pero como mueve de grado, no se puede tener por imperfeccion semejante modo de cantar; y por esta razon dixe, que era puesto natural de la quarta voz usar la *quinta* de este modo.

Es tambien puesto de quarta voz, quando la *quinta* se dá por movimiento *contrario disjuntivo*, baxando la voz baxa, y subiendo la alta, des-

despidiendose de la *tercera*. Como en este exemplo se puede ver.



En cada uno de estos movimientos se hallará una de las voces, que despidiendose de *tercera*, va à la quinta, ò de *decena* à la *docena*: Y aunque las dos voces mueven àzia la parte contraria; segun el modo ordinario con que se usa à tres, se ha de reparar en que la *octava* se dà segun à tres, que es el orden determinado para usarla con toda perfeccion: Y por quanto es mas perfecta esta que la *quinta*, mas razon es el que se conforme en quanto à la perfeccion de su uso, con la que es mas perfecta, pues con las dos no se puede conformar en quanto al movimiento: Pero mueve de grado para dàr la *quinta*, assi la una voz como la otra, que es el movimiento mas perfecto; y por esto se deve tener por muy propria de à quatro, semejante postura.

Víase tambien la *quinta* à quatro, por movimiento *recto*, despidiendose de la *tercera*, assi como se verá aqui puesto en practica.



Esta postura es mas extraordinaria que las otras, que quedan puestas; pero es preciso à vezes usar de ella, por poder acomodar las voces en sus puestos; para evitar algunos inconvenientes. De el primer compàs para ir al segundo, se despide el *Contralto* de la *decena*, yendo à la *docena* por movimiento *recto*. Y en el tercer compàs haze el *Tiple* lo mismo, y esto no obstante, que se dà la

quincena, y *octava* al mismo tiempo, tambien por movimiento *recto*. Y por quanto ninguna de las dos especies perfectas se usa segun el orden natural de à tres, no se deve tener esta postura por tan propria como las otras; pero teniendo el Compositor motivo para usarla, podrá hazerlo licitamente: Pues se ofrecen casos tan irregulares, que es preciso el gobernarle por la razon; la qual queda à la discrecion de el practico experimentado, porque no es facil el escribir todos los casos en que se puede ofrecer el uso de semejante postura: Y solo digo, bastará el tener alguna razon para usarla, aunque muy comunmente suele ser la de no baxar, ò subir mucho las voces.

He de tratar adelante muchas vezes de las posturas de las voces à quatro, y à mayor numero, donde terá preciso explicar otras muchas

circunstancias importantes; y por esso aora me parece basta lo dicho de el uso de la quinta, y sus compuestas para este lugar.

CAPITULO VIII.

EN QUE CASOS ES LICITO, O ILICITO EL DAR
dos quintas, ò sus compuestas successivamente una
despues de otra.

Dexo yà dicho como el *Diapente*, ò *quinta*, es una de las especies perfectas, assi en el sentir de todos los Especulativos, como en el de todos los Practicos, aunque estos fundan la perfeccion de el (digo los que no son muy Theoricos) en la dulçura de su consonancia: Pero el que huviere leído con atencion el Capitulo antecedente, y lo que en varias partes de esta Obra tengo dicho, vendrà en conocimiento que su gran sonoridad, no es la causa de su perfeccion como piensan, antes bien el ser perfecta es la causa de el efecto de su dulçura.

Dexo yà dicho, que la perfeccion, è imperfeccion de las consonancias, consiste en la proporcion de los numeros entre quienes se halla. Y tambien en el antecedente Capitulo dixè, que era de la proporcion *Sexquialtera* la *quinta*, proporcion, que se halla de tres à dos; numeros perfectos; los quales producen proporcion perfecta; y està el efecto de su gran sonoridad.

Comprehende la prohibicion de el uso de dos especies perfectas de un mismo genero, no solo à la *octava*, y sus compuestas, sino es que tambien à la *quinta*, y à las que se componen de ella.

Tropiezan los Compositores con mas facilidad en dár dos quintas, que en dos octavas; no por ignorancia, porque es una de las primeras reglas que se enseñan à los principiantes: Pero frequentemente es por descuydo, por no ser tan patentes como lo es la *octava*. Pues esta, quando se dà una successivamente à otra, como las dos voces entre quienes son, cantan de un mismo modo, se advierte mas facilmente, pero las quintas, quando son dos juntas, aunque el movimiento de las dos voces sea uno, cantan muchas vezes con distintas silavas; y no se advierte con facilidad; y mayormente quando son entre las voces particulares: Que si son con el Baxo, y qualquiere otra voz, como estàn mas patentes, se advierte mejor.

Por esso los que estudian, deven poner toda su atencion, y cuydado desde los principios en una materia tan importante; y mayormente siendo avisados de los Maestros, quando cometen semejantes absurdos: Que si desde los principios se hazen cargo de el cuydado que deven tener, quando aprovechados, se hallaràn mas advertidos, para no cometer semejantes yerros.

El motivo que tuvieron los Antiguos Preceptores, para prohibir el uso de dos quintas, es el mismo que dexo dicho de dos octavas; pues si en aquellas es por ser una misma proporcion, que no causa perfecta armonia, por la misma razon es en estas, que son de proporcion *Sexquialtera* las dos: Y quando no ay variedad en las proporciones, no ay perfeccion armonica.

Ay

Ay muchos casos en que se puede dudar si será lícito dár una *quinta* después de otra, aviendo alguna variedad en las proporciones, ò por si son dos, ò una tan solamente; iré proponiendo; y resolviendo algunos de estos casos, para que por las razones que diere; se puedan resolver otros muchos. Y será primero el siguiente.



Qualquier Musico que viere estas posturas, dirá, que no se puede poner duda en ellas, porque están muy contormes con las reglas de buena musica: Pero no dexaré de dezir, que si dos *quintas* no se pueden dár inmediatamente una después de otra; como aqui en cada movimiento que haze el *Baxo* ay la *tuya*? El *Contralto* no se pone en *docena* al primer movimiento? El *Tiple* no se pone al segundo en la misma especie? Y el *Tenor* no se pone al tercer movimiento en *quinta*? Qué es esto sino es dár dos *docenas*, y *quinta* sucesivamente una después de otra? No dize la regla que no se pueden dár especies perfectas de un mismo

genero successivas? En estas posturas se dan como se vé, luego no se observa el precepto en ellas.

La respuesta será dezir, que aunque en cada movimiento de estos ay *docena*, pero que es con distinta voz; y que el no poderse dár dos, se entiende entre unas mismas voces. No hallo fundamento para que se pueda entender assi; porque si la razon de no poder dár dos especies perfectas successivas, es por ser una de misma proporcion, y faltar la variedad (como dexo dicho) aunque se den con distintas voces, es una misma la proporcion sin variedad: Y assi la respuesta no suelta la dificultad.

Dirán, que si con variedad de voces no fuera permitido el darlas, no se podría componer con perfeccion à quatro; pues es preciso, que en toda postura se hallen ocupadas las dos perfectas, y una de las imperfectas, segun el orden comun: Y que no siendo lícito el uso de la *quinta* successiva con distintas voces, seria no poderse usar de ella.

Digo contra esta razon, que bien se podia componer perfectamente à quatro, sin dár dos *quintas*, ò dos de sus compuestas juntas: Porque en un movimiento, se podia dár *quinta*; en otro, *docena*; y se podia tambien doblar la *octava*, ò sus compuestas; y tambien la especie imperfecta: Como se vé en la practica antigua que lo hazian aquellos Musicos en muchas posturas.

Pero resolviendo esta duda, tengo por acertado quanto se vé en el exemplo arriba puesto: Pues aunque en cada movimiento ay su especie perfecta, sin que aya variedad de proporcion de una a otra, es de advertir, que formandose con distintas voces dichas contonancias, se forman tambien con distintos movimientos: Porque la primera *docena* se forma subiéndolo el *Baxo* un intervalo de *Tono*, que es de la proporcion *Sexquioctava*; y el *Contralto* mueve para formar la dicha *docena* de *tercera menor*, que es de la proporcion *sexquiquinta*: Y en el segundo movi-

mien-

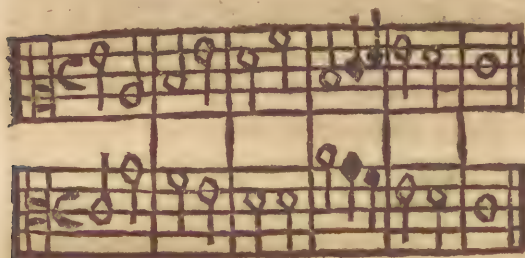
miento , que es el *Tiple* el que se pone en la *docena* , mueve tambien de *tercera menor*; y aunque el *Baxo* haze el movimiento tambien de *Tono* como el primero , pero es *Tono sexquinono*.

En el tercer movimiento sube el *Baxo* un *Semitono*, que es de la proporcion *sexquiquinta decima*; y el *Tenor*, que vâ de la *octava* à la *quinta*, mueve de *tercera mayor*, que es de la proporcion *sexquiquarta*.

De todo lo dicho se ha de inferir la mucha variedad de proporciones que ay en estas posturas ; que no solo se ha de atender , à que las dos *quintas* , ò dos *docenas* sean de una misma proporcion , sino es , assi lo son tambien los movimientos de las dos voces que las forman.

Quando con unas mismas voces se dâ dos *quintas* successivas, sea subiendo, ò baxando, el mismo movimiento que haze la voz baxa, haze la alta: Porque si la baxa mueve de *Tono*, de *Tono* mueve la alta; si la baxa de *Semitono* , de el mismo la alta: Si mueve de *tercera menor*, la voz baxa , tambien es *tercera menor* el movimiento de la alta ; y si es el movimiento de *tercera mayor* en la una, lo es en las dos; y si de *quarta*, ò *quinta*, tambien: Pero quando una *quinta* es con una voz, y otra con otra , no pueden ser unos los movimientos; porque si la una mueve de *intervalo menor*, la otra de *mayor*, y de este modo se halla variedad de proporciones ; y aviendo esta , se puede licitamente dâr dos *quintas* successivas: Pero quando es entre unas mismas voces , como los movimientos son unos mismos , son unas mismas las proporciones de ellos; y como es una misma la de las dos especies, no ay variedad; y de este modo se ha de entender la prohibicion.

Atiendase à lo que se verà por demonstracion aqui puesto en practica.



Al primer compàs de este exemplo se pueden ver las *quintas*, y de el mismo modo de el tercero al quarto. Bien sè, que los mas Practicos no hallan razon de dudar, en quo semejante postura se puede usar licitamente, sin tenerse

por dos *quintas*: Las dos voces mueven de quinta, aunque la una subiendo , y la otra baxando , pero con una misma proporcion; pues tan proporcion *Sexquialtera* ay en la distancia de la que baxa , como de la que sube.

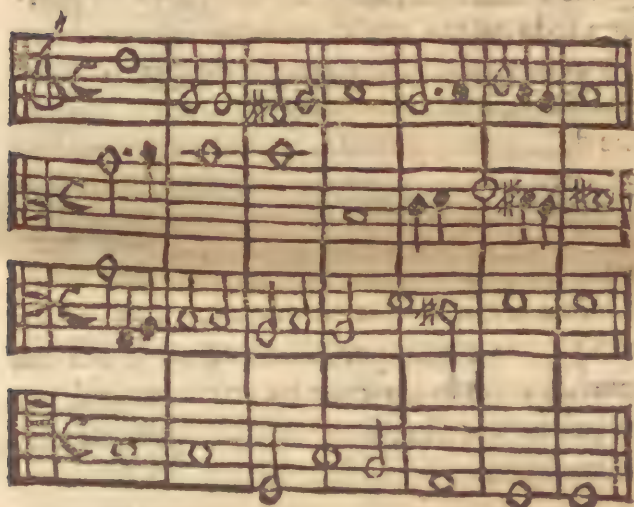
Si se considera la *quinta* formada de sonido à sonido , la misma proporcion es ; de donde se vè claro , que no ay variedad ; faltando esta, no serà licita semejante postura. Lo cierto es , que parece convincente esta razon , segun la doctrina de arriba , pero no lo es : Porque la distancia es sola una , assi considerada en quanto al movimiento de las dos voces , como considerada de sonido à sonido ; pues cada uno de ellos repetido , es *Unisonal* ; y un mismo lugar no pueden ocupar dos entidades , segun lo confirma el Filósofo , con estas palabras: Que el lugar sea cuerpo es imposible, porque seria aver dos cuerpos en uno.

Declaradas mas estas palabras, suenan, como si dixera, que una misma distan-

Arist. 4. physic.
cap. 1. Locus corpus esse impossibile est, in eodem enim duo essent corpora.

distancia, ò lugar ocupado, es imposible reocuparlo. De donde se ha de inferir, que siendo la distancia una, assi de el un movimiento de la una voz, como de el de la otra, y considerada de sonido à sonido, es siempre una misma, es una sola *quinta* en numero sin diferencia; y siendo sola una, no pueden ser dos: Y assi digo, que podrá usar el Musico con propiedad semejante postura, pues es una sola quinta, y no son dos: Porque en la primera vez que se ve practicado en el exemplo, es la distancia de *Cesolfaut*, à *Gesolreut*; y aunque cada voz haze su movimiento, es en una misma distancia: Y de el tercero al quarto compàs que se halla, lo mismo es la distancia de *Delasolre*, à *Alamire*, y sola en ella mueven las dos voces: Y en no ser en dos distancias distintas de igual proporcion, no pueden ser dos *quintas*.

Reparese en el exemplar siguiente, à que satisfarè si son dos quintas, ò no.



Notese, que entre el *Contralto*, y *Tiple* al alçar de el tercer compàs se hallarà una quinta formada, desde *Gesolreut*, à *Delasolre*, y otra sucesivamente al dár del compàs que se sigue de *Delasolre*, à *Alamire*. Sè que ay algunos Maestros, que defienden no ser dos *quintas*; fundados, en que como

el movimiento que haze el *Contralto* de *Delasolre* à *Delasolre*, es como si se estuviera quieto, pues respecto à èl suena à lo mismo.

No es razon que convence, pues se les pueden hazer dos instancias. La primera, que ay movimiento; y moviendo, no puede suponer por quietud, porque seria suposicion impropria. La segunda es, que en caso de no mover, seria *quinta*, y *quarta*; y por el movimiento son dos quintas. Para que la suposicion sea propia, ha de aver, sino todo, parte de lo que supone; donde ay movimiento, nada ay de inmoble, porque repugna; aqui ay movimiento en la voz, luego no puede suponer por inmoble: Es el movimiento causa de que aya dos *quintas*, y en que lo sean no puede aver duda; pero como las dos voces mueven con distintos movimientos, ay variedad de proporciones en ellas; porque el movimiento de el *Contralto*, es de la proporcion *duple*; y el de el *Tiple*, de la proporcion *sexquiesima*: Y aunque las dos *quintas* son de una misma proporcion, como ay variedad en los movimientos, se podrá usar, no obstante, que son dos *quintas*, pues por aver variedad de proporciones, cessa el fin de su prohibicion.

Advierto, que no tan solamente puede suceder el no hallarse entre las voces particulares semejante postura, sino es, que tambien puede suceder entre dos *Baxos*, trocandose.



Mas comunmente usan los Practicos dos *quintas*, la una perfecta, y la otra falsa, ò disonante (que es la *quinta menor*,) y aunque los que no tan modernos reparavan mucho en su uso, yá en los de estos tiempos son pocos los que reparan; y con mucha razon, porque no son dos especies perfectas, sino una: Que la *quinta menor*, es especie disonante, y de muy distinta proporcion que la *mayor*; por lo qual no comprehende la regla el uso de estas dos especies successivas.

Algunos Prudentes Maestros no permiten à los que enseñan semejantes posturas: No porque no sea licito, sino es, porque no hagan habito los principiantes con el uso de ellas; y creciendo este, usen despues de dos *quintas* perfectas, inadvertidos. Pero los experimentados yá en la Musica, podrán con advertencia usar de las *quintas menor*, y *mayor* successivas.

Y para que no ignoren los Principiantes en la Musica, qual es la *quinta menor*, digo: Que todo intervalo, que sea de *mi*, à *fa* en *quinta*, es *menor*; y assi mesmo toda *quinta*, que el extremo inferior fuere *sustenido*. Este intervalo de *quinta menor*, se compone de quatro intervalos menores, que son dos *Tonos*, y dos *Semitonos mayores*.

Diferenciafe esta especie de la *quinta perfecta*, en tener un *Semitono menor* menos, que es de quatro *comas*, y por esso son de distinta proporcion; razon porque se pueden usar una, y otra successivamente.

Ay otra especie disonante, compuesta de cinco puntos, y quatro intervalos de *Tono*, à la qual llaman *quinta mayor*, ò *superflua*; esta es de mayor cantidad que la *quinta perfecta* quatro *comas*, y una menos que la *sexta menor*. Y aunque esta especie por disonante no se usa con el *Baxo*, puede suceder muchas vezes su uso entre las voces particulares; y tal vez junta con alguna *quinta perfecta*, ò antes, ò despues, de ella, como se puede ver en este exemplar.

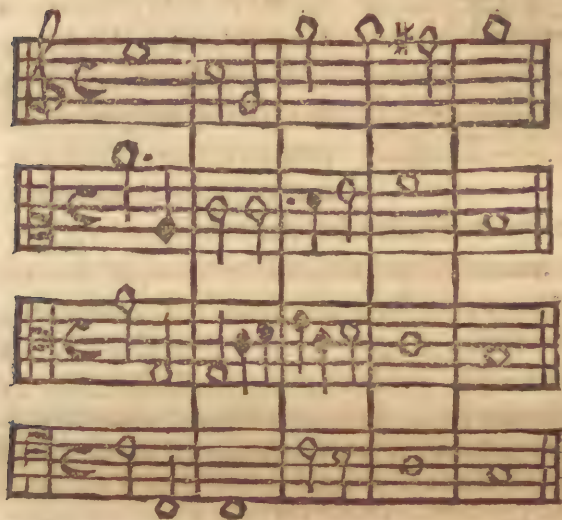


En el primer compàs ay una *quinta perfecta*, al dar, y otra *superflua* al alzar entre el *Contralto*, y *Tiple* las dos; y entre las mismas voces ay otra postura semejante en el tercer compàs: Pero aunque en el numero de *quintas* son dos, la una constante, y perfecta, y la otra disonante, son de distintas proporciones; y por esso se podrán practicar sin reparo alguno.

No dexarè de dezir una singularidad de esta disonante, y es que todas las otras, como son *septimas*, *quinta menor*, y *segunda*, &c. se usan corrientemente, assi con el *Baxo*, como entre las voces particulares, de aquellos modos que el arte tiene dispuesto, como dirè adelante; pero esta solo entre las voces particulares, porque con el *Baxo* no es admitido su uso. Dirè, quando trate de las disonantes, lo que alcance en esta

esta materia: Y aora solo digo, que *quinta perfecta*, y *quinta superflua*, se pueden practicar una despues de otra, de el mismo modo que las *quintas menor*, y *perfecta*: Con la diferencia, que la *menor*, assi con el Baxo, como con las voces particulares; y la *superflua*, solo con las voces particulares.

Quando dos voces estàn en *quinta*, ò *docena*, y mueven una *octava* las dos; dudan muchos si son dos quintas; aunque ay Practicos, que afirman no lo son. El exemplo declara lo propuesto.

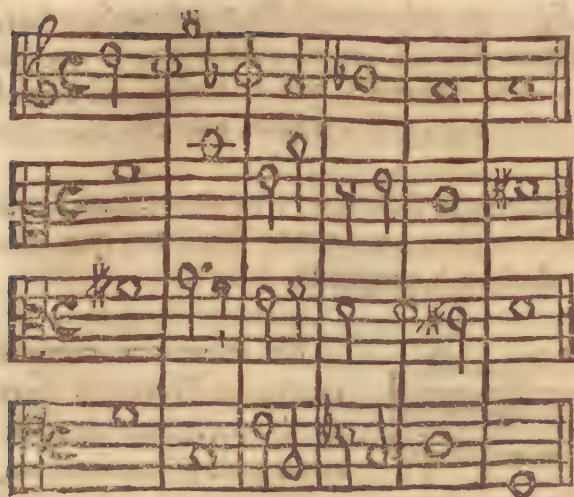


En el primer compàs mueven el *Tenor*, y el *Baxo* de *octava*, formando *quinta* antes de el movimiento, y despues de el: Y de el segundo al tercer compàs, el *Baxo* con el *Tiple* vàn de *docena* à *docena* los dos por movimiento de *octava*. Ay Practicos que no tienen por dos especies perfectas estas, porque dizen, que las dos *quintas* son de *Cesolfaut* à *Gesolreut*, y lo mismo las dos *docenas*, y que

las dos se han de considerar como si estuvieran en un mismo puesto: Pero no puedo dexar de dezir contra esto, que la una *quinta* es por la parte aguda, y la otra es por la parte grave; y las *docenas* guardan el mismo orden, pues la una es grave, y la otra aguda, y son puestos distintos: Los movimientos de las dos voces son de *octava*, donde no ay variedad de proporciones; en las dos *quintas*, ni en las dos *docenas* tampoco las ay; donde no ay variedad de proporciones, no ay perfecta armonia, y por esso no se deven practicar, segun mi dictamen, sin que se tengan por dos especies perfectas.

A más de todo lo dicho no importa menos el resolver, si será licito el uso de *quinta*, y *docena*, pues ay en ello contrarias opiniones entre los Practicos: Vnos dizen, que se puede ir de *quinta* à *docena*, y de *docena* à *quinta* licitamente, siendo las composiciones à quatro, y qualquiere otro numero mayor de voces, assi entre las voces particulares, como con el *Baxo*; porque ay variedad entre las dos especies. Otros son de opinion, que no se ha de practicar menos que à ocho, que pues alli se permite ir de *Octava* à *Unifonus* entre los *Baxos*, dexando de hazer lo uno, se podrá hazer lo otro. Otros, que son mas estrechos en la opinion, dizen, que aunque el numero de voces sea el que se quiera, no se deve practicar; porque la *docena* se compone de la *quinta*, y no dexan de ser dos especies perfectas de un mismo genero.

Pero conformandome yo con la opinion primera, que es de los que dizen que à quatro se puede ir de simple à compuesta, ò al contrario; soy de el mismo dictamen, por las razones que dixi. Pero para que mejor se entienda, veate puesto en practica.



Reparese, en que el Contralto vâ alternâdo *quinta*, y *docena*; y las razones que ay para su abono son las siguientes.

La primera, que son de distinta proporciõ la *quinta*, y *docena*, porque la *quinta* es de la proporcion *sexquialtera*, y la *docena* es de la proporcion *Tripla*; la primera del genero *superparticular*, y la segunda de el genero *multiplix*.

La segunda razon es, que se diferencian las dos voces en los movimientos; porque quando el *Baxo* mueve de *quinta*, el *Contralto* de *quarta*; y quando el *Baxo* mueve de *quarta*, el *Contralto* de *quinta*, siendo todo movimiento de *quinta* de proporcion *sexquialtera*; y todo el que es de *quarta* de la proporcion *sexquitercia*: De donde se puede inferir, que ay tanta variedad de proporciones en el uso de estas posturas, como si fuera el transito de especie perfecta à imperfecta; y pues ay tanta variedad de proporciones, no ay razon para que se tengan por ilicitas semejantes posturas. A mas de las dichas, ay otra razon practica, y es; que aviendo de hazer las *ligaduras* que haze el *Tiple*, de ningun modo se podian poner las voces en mas proprias posturas de à quatro, aviendo de estar con limpieza.

En quanto à la opinion de los que dicen, que solo à ocho se pueden practicar semejantes posturas, digo; ò es buena Musica, ò es mala: Si es buena, tambien se puede hazer à quatro como à ocho; y si es mala, no solo à ocho, pero ni à ningun otro numero de voces mayor se podrá practicar. Que sea buena Musica, queda probado con las razones alegadas arriba: Y assi, no hallo motivo para que se pueda tener por illicita semejante practica à ningun numero de voces que fuere. Aunque no puedo dexar de dezir, que en todo lo que fuere menos que à quatro, no tendrá razõ el Compositor que lo usare; porque aunque la Musica sea buena, no se conformará con la regla practica (que dixe en el Capitulo antecedente) ay para usar la *quinta*, y sus compuestas à tres; pero à quatro no ay impedimento alguno, ni de aì adelante à qualquiere otro numero de voces que fuere.

Todo lo dicho en este Capitulo se reduce, à quando es licito, ò illicito el uso de dos *quintas*, ò sus compuestas: Y por tanto, observe se esta regla, que siempre que los movimientos fueren iguales de las dos voces, y las dos *quintas* fueren de una misma proporcion, será illicito el uso de dos *quintas*, por no aver variedad de proporciones: Pero siempre que los movimientos fueren diferentes, ò las especies se diferenciaren en proporciones, no será improprio su uso.

En quanto assi las *pausas*, que medien entre una, y otra, quiten el ser dos *quintas*, remitome à lo que dixe de la *octava* en el Capitulo seis; pues assi aquella como la *quinta*, son especies perfectas.

CAPITULO IX.

EN QUE SE PRUEBA, COMO LA CUARTA ES
*especie perfecta, y que los Prácticos la cuentan entre
 las disonantes, y como no es consonante,
 ni disonante.*

A Viendo de seguir el orden en escribir de las qualidades de todas las consonancias, y de su uso en la Musica, no es el menor empeño la materia que se ofrece en este Capitulo, donde me ha parecido ser preciso tratar de la *quarta*, ò *Diateffaron*, especie, que de todos los Especulativos es tenuta por perfecta, y aun por consonante; no solo de los Antiguos, que tan solamente escrivieron de Musica, sino es, que los Filósofos en sus escritos (segun se lee) la llamaron consonancia. Los Prácticos todos generalmente la cuentan por una de las disonancias, y como à tal la usan.

Y viendo tan contrarias opiniones entre los Prácticos Modernos, y entre los Especulativos, y Prácticos Antiguos, me precisa el empeño, alegando las razones, que unos, y otros tienen, à dezir lo que alcançare en este asunto. Y dando principio por las razones que se pueden alegar para su perfeccion, digo, que la *octava*, es especie perfectissima. Las especies principales de que se compone, y en quien se divide armonicamente, son *Diapente*, y *Diateffaron*. De el *Diapente* yà queda dicho ser especie perfecta, y como tal es recibida de los Prácticos; los quales, no tan solamente no admiten la perfeccion de la *quarta*, ò *Diateffaron*, sino es, que pasan à tenerla por disonante.

Si la *quinta* es perfecta, por ser una de las dos partes principales, que componen al *Diapason*, como no lo ha de ser la *quarta*, si sin ella no pudiera ser el *Diapason* perfecto? Que no pudiera ser perfecto el *Diapason*, faltando qualquiere de las especies de *Diapente*, ò *Diateffaron*, es claro; pues estas dos juntas lo constituyen en su entereza; luego son necessarias para que sea perfecto: Pues qualquiere de ellas que falte, dexa de serlo. De donde se infiere, son partes principales que componen al todo; y siendo el todo perfecto, lo han de ser las partes de que se compone.

Si à esto responden, que lo mismo se puede dezir de la *tercera*, y de mas especies, assi consonantes, como disonantes, que todas concurren à la formacion de el *Diapason*, como contenidas de el, digo, que todas ellas son contenidas de el *Diapente*, y *Diateffaron*, y qualquiere de ellas que falte, ha de hazer imperfecta à una de estas dos especies; porque si falta la *tercera*, no puede aver *quarta*, ò *Diateffaron*, y menos *Diapente*, porque lo mas incluye lo menos: Y todas las especies contenidas de el *Diapason*, son tambien contenidas de el *Diapente*, y de el *Diateffaron*; y assi como qualquiera de ellas que falte, haze imperfecta à una de estas dos especies, de el mismo modo, faltando qualquiere de estas dos, hazen imperfecto al *Diapason*: Consistiendo, pues, en el la perfeccion, por ser compuesto de estas dos especies, devele inferir, que lo han de ser una, y otra.

Salinas lib. 2. de
Musc. cap. 8. Et
sexquitercia est post
sexquialteram reli-
quis nobilior.

A mas de la razon dicha, de porque la *quarta* es especie perfecta, dizelo Salinas por estas palabras. La proporcion *sexquitercia* es la mas noble, ò perfecta de todas, despues de la *sexquialtera*. Estas dos proporciones son las de la *quarta*, y *quinta*; la *sexquitercia* es de la *quarta*, y la *sexquialtera* de la *quinta*. Hallase entre los numeros quatro, y tres la *sexquitercia*, numeros perfectos; el quatro por numero *par*, compuesto de el segundo entre quienes se halla la *dupla*, que es la proporcion de la *octava*, ò *Diapasson*. El tres, que es el menor, es tenido tambien por numero perfecto, como ya dixe tratando de la perfeccion de la *quinta* en el cap. 7. Porque à mas de las razones que dà San Agustin para su perfeccion, es numero, que doble compone al seis, entre quienes se halla la proporcion *dupla* de el mismo modo que entre el quatro, y el dos.

Pues como puede dexar de ser la *sexquitercia* proporcion perfecta, hallandose entre dos numeros perfectos? Y siendo perfecta esta proporcion, como puede dexar de serlo la *quarta*, si es de ella?

Aquellos celebres Musicos de la antigüedad, dividian la especie perfectissima de el *Sixtema* maximo, ò *quincena* en el *tretacordos*, ò *quartas*, como ya dixe en el cap. 2. de la Primera Parte, Libro Primero: Y sino tuvieran por especie perfecta la *quarta*, no dividieran el *Sixtema* maximo en cinco de ellas, que eran partes de que se componia todo el *Sixtema*; pues es preciso fueren perfectas las partes que componian un todo tan perfecto.

Otra razon à mas de las dichas ay, para que el *Diateffaron* sea especie perfecta, y mas inteligible de los Practicos, y es: que qualquiera especie, assi consonante, como disonante, que su extremo grave se muda à la parte aguda, no muda de qualidad la especie, como se puede ver en todas. Si el extremo grave de la *octava* se muda sobre el agudo, siempre es *octava*, y siempre perfectissima: Si el extremo grave de la *tercera*, que es especie imperfecta, se coloca en la parte aguda, se convierte en *sexta*, la que era *tercera*; pero siempre imperfecta.

Si la segunda, que es especie disonante, su extremo baxo se muda *octava* arriba, será *septima*, pero de la misma qualidad especie disonante. Si à la *quarta* de *tiritono* se le muda el extremo inferior *octava* arriba, sale el *semidiapente*, ò *quinta menor* de una misma qualidad las dos especies, pues son disonantes una, y otra.

Si el extremo inferior de el *Diapente* se sube *octava* arriba, que es la parte aguda, sale *quarta*, ò *Diateffaron*; pues porque estas dos no han de tener una misma qualidad, teniendolas todas las demàs de la Musica? Si el *Diapente* es de qualidad perfecta, porque no lo ha de ser la *quarta*, si esta sale de aquel con solo mudar el extremo à la parte aguda? Si la *octava* no dexa de ser perfecta, las *terceras*, y *sextas* imperfectas, la segunda disonante, por mudar el extremo inferior *octava* arriba, porque lo ha de dexar de ser la *quarta*, si lo es la *quinta*?

Que sea de la misma qualidad la *quarta* que la *quinta*, se puede considerar de otro modo. Dos *Diapentes*, y dos *Diateffarones*, dize el Filosofo, que no pueden formar consonancia; y dize bien: Porque de dos *Diapentes* juntos, sale la *Novena*; y de dos *Diateffarones*, la *septima*, como dixe en el cap. 7. y por esso estas especies son menos perfectas que la *octava*: Porque dos *octavas* juntas forman *quincena*; pero aunque dos

Dia-

Arist. prob. sect.
16. text. 34. cap.
519. Consonantia
bis Diapente, & bis
Diateffaron compo-
ni non potest.

Diapentes, y dos *Diateſarones* no formen conſonancia; tres, ſi: porque tres *Diapentes* juntos forman *trecena*, que es compueſta de *ſexta*: Y tres *Diateſarones*, *decena menor*, que es compueſta de *tercera*.

Tienen de menos perfeccion que la *oſtava* eſtas dos eſpecies, el no formar conſonancia, haſta ſer triplicadas; porque la *oſtava* la forma ſolo con ſer doble: Pero aun formando conſonancia con la triplicacion, ninguna otra eſpecie imperfecta la tiene. Son iguales en eſto la *quarta*, y la *quinta*; luego ſi la *quinta* es perfecta, tambien lo ha de ſer la *quarta*.

Segun el ſentir de los Practicos, aunque les hagan fuerça las razones alegadas haſta aqui, acerca de la perfeccion de la *quarta*, diràn, que repugna el ſer diſonante (como ellos la tienen por tal) con el ſer perfecta, pues ninguna coſa lo puede ſer ſiendo mala. Ninguno duda en que la *quinta*, que es eſpecie perfecta, es conſonante; ni puede dexar de ſerlo la *quarta*, pues tambien es perfecta. No ay menos razon para tener la *quarta* por eſpecie conſonante, que la *quinta*; porque tiene las miſmas qualidades, ò han de tener las dos por diſonantes, ò por perfectas, y conſonantes; pues no lo puede ſer la una ſin la otra.

En quanto à numero de *quinta* ay tres eſpecies, una perfecta, otra mayor, y otra menor. La mayor, y menor, no ſolo ſon perfectas, ſino es que diſonantes: La que eſta en medio es la *quinta perfecta*, pues tiene un *Semitonio menor* menos que la *quinta mayor*, y otro mas que la menor: Sino eſtuviera entre eſtas dos diſonantes, no ſeria ella conſonante perfecta; pues en eſto ſe diſtingue de las *Colaterales*: En la *quarta* es de el miſmo modo; luego devemos tenerla por conſonante, y perfecta.

En quanto à numero, tambien ay tres eſpecies de *quarta*, una mayor, que es la de *Tritono*; y otra menor, y la que llamamos *Diateſaron*, es la que tiene el medio, entre la mayor, y la menor. Tiene eſta *quarta* de *Diateſaron*, un *Semitonio menor* menos que la *quarta* de *Tritono*, y otro mas que la *quarta menor*. Aſſi la de *Tritono* como la menor, las uſan los Practicos muy poco, por ſer muy diſonantes. La *quarta* de *Diateſaron* tiene el medio entre eſtas dos diſonantes, aſſi como la *quinta perfecta* entre la mayor, y menor; pues ſi la *quinta* es perfecta, y conſonante por eſtår temperada, teniendo el medio de las dos diſonantes, por la miſma razon deve ſer perfecta, y conſonante la *quarta* de *Diateſaron*; pues no eſtå mas, ni menos proxima à las dos diſonancias colaterales que la *quinta*.

Que ſea eſpecie conſonante la *quarta*, no ay Eſcritor Antiguo que lo niegue. Ptholomeo la llama conſonancia en muchas partes de ſus eſcritos. Y Severino Boezio, en el Libro Primero de ſu Muſica. Y Macrobio la pone tambien en el numero de las conſonancias. Y ultimamente ningun Filoſofo dexò de llamarla conſonancia. Ariſtoteles en ſus Problemas, como Principe de ellos, la llama aſſi en varias partes. En la Seccion 19. haze relacion à las *quartas*, llamadas *Tretacordos* de el *Sixtoma maxima*, ò mano antigua, que eran las partes en que ſe dividia: Donde la declara baſtantemente por conſonancia: Y ſi bien ſe repara en el uſo practico de ella, unas vezes la ponen en lugar de conſonante los Compoſitores, y otras la uſan como diſonante.

Que ſe pone en lugar de conſonante, no avrà quien lo niegue, pues en qual-

Ptholomæus, harmoniconum l. c. 5.

Boezi, primo de Muſic. cap. 7. & 5. cap. 11.

Macrobi. lib. 2. cap. 1. Super ſomnium ſcipionis anumerat eam inter conſonantias.

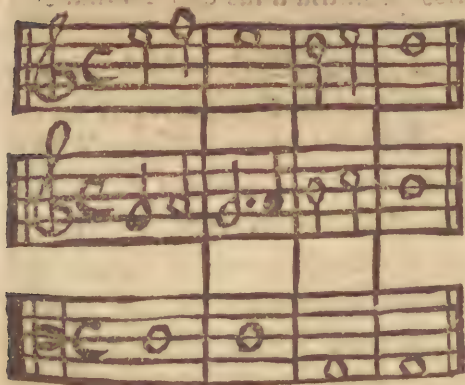
Ariſt. prob. ſect. 19. text. 35. cap. 519. Quocumque in genere nete duo tenuerit, hypate unū habebit, & ubi hypate duo nete quatuor reſonavit, ac ita deinceps.

qualquiere postura donde aya una voz en *quinta* de el *Baxo*, y otra en *octava*, ò una en *docena*, y otra en *quincena*, es imposible que dexe de aver *quarta*, si es entre especies simples; y si entre compuestas, *once-na*, que se compone de ella.

Quisiera que me dixeran los que defienden no ser consonante, què efecto haze semejante postura? No pueden negar, que su efecto es una melodía suavissima, como ni tampoco el que no puede dexar de hallarse *quarta* entre las dos voces que ocupan la *quinta*, y la *octava*. Pues si su efecto es sonar con perfecta melodía, como puede dexar de ser especie consonante? Quando una voz ocupa la *tercera*, ò *decena* de el *Baxo*, y otra la *sexta*, ò *trecena*, no ay *quarta* en dicha postura? No suena muy bien? Pues què es esto, sino usarla como especie consonante? Haze à calo ninguna disonante tan buen efecto entre las voces particulares? Si una voz se pone en *quinta*, y otra en *sexta* de el *Baxo*, no aviendo *ligadura*, sonará bien? Lo cierto es que no; porque es *segunda*, especie disonante por su naturaleza.

Vna voz en *octava*, y otra en *septima*, hará el mismo efecto; porque tambien la *septima* es de su naturaleza disonante. Si una voz se hallasse en *quinta menor* con el *Baxo*, y otra en *octava*, no avria una gran disonancia en semejante postura? Si la avria; porque à mas de ser disonante la *quinta menor* de su naturaleza, lo es tambien la *quarta* de *Trisono*, que se forma entre la voz de el *Semidiapente*, y la de la *octava*. Pues si todas aquellas que son disonantes, naturalmente se dexan de usar entre las voces particulares por su mal efecto, y la *quarta* se usa, luego no es disonante.

De este modo usan los Compositores Practicos de la *quarta* como especie consonante: Pero dexan de usarla con el *Baxo*, como si fuesse disonante: Tambien como à tal la ponen en *ligadura*, que es modo que tiene el arte dispuesto, para usar de las disonancias, sin ofender al oído: He de explicar adelante que sea *ligadura*, y por esso agora no me detengo en dezirlo: Aunque prosiguiendo en quanto al uso de la *quarta*, digo, que aunque sea con el *Baxo*, y fuera de *ligadura*, como sea acompañada con la *sexta*, la pueden usar los Compositores lícitamente, porque suena bien: Pero ha de ser semejante al modo que se verá en este exemplo.



Advierto, que importa que sea al alçar la *quarta*, como se ve dos vezes practicado en el exemplo, y que vaya acompañada de la *sexta*. El que sea al alçar, es por la razon de que es la parte menos principal de el compàs: Y yà que los Practicos no la tienen por consonante, y se usa como tal, sea en el movimiento menos prehemimente. El

acompañarla con *sexta* conviene assi, para que se le añada sonoridad, yà con la *sexta*, que se forma con el *Baxo*, y yà con la *tercera* que ay entre las dos: Porque la sonoridad de estas dos especies juntas, supla la que le falta à la *quarta*.

Dirè

Dirè aora lo que siento acerca del *tercio* se por *disonante* en la practica. Esta es una especie, que aunque es perfecta en la realidad, segun queda probado, en quanto à la qualidad sonora, que es à lo que se atiende en la practica, no tiene aquellos grados de sonoridad, que las consonantes; pero tampoco se puede dezir absolutamente, que es *disonante*: Porque si lo fuera, no se practicaria entre las voces particulares, como es admitida de los Practicos, y dixe arriba; pues ninguna especie que sea *disonante* de su naturaleza, puede dexar de hazer mal efecto, así sea formada con el *Baxo*, como con las demás voces.

Esta acompañada con otras especies sonoras, causa tanta sonoridad como la *quinta*; luego no se puede tener por especie *disonante* absolutamente. Verdad es, que formada con el *Baxo*, por si sola, no tiene aquellos grados de sonoridad que otras, y por esso la cuentan entre las *disonantes*; aunque no es bastante motivo este, quando la experiencia nos enseña, que en algunos Instrumentos Musicos se usa con el *Baxo* en lugar de *quinta* (esto es en la *Guitarra*, y en algunos otros.) Y esto no obitante no diluena tanto, que no se halle melodia en semejantes posturas.

Puedenme responder à esto, que si en semejantes casos suena bien, es en virtud de las otras consonancias, de que va acompañada. Sobre lo qual dixe, que si fuera *disonante* de su naturaleza, tan mal efecto haria, que fuera acompañada, como sola: Y la experiencia lo enseña así en todas las demás *disonantes*.

Deseando pues resolver esta materia, segun siento, no se deve tener por consonante, ni por *disonante*, sino es, que tiene grados de sonoridad entre estos dos extremos; aunque mas inclinado à la parte de consonancia, que de *disonancia*. Hallo el fundamento de esta razon en la misma practica, pues ha puesto mas hechura el arte en hazerla parecer *disonancia*, que consonancia.

Para que parezca consonancia, ninguna ha puesto mas que el ser acompañada con otras consonantes, como dixe arriba: Pero para que parezca *disonante*, la han puesto en el numero de las especies, que pueden ser ligadas, y con algunas circunstancias mas que las otras *disonantes*; porque en qualquiera de ellas, puede hazerse la *ligadura* solas entre dos voces: Pero para hazerla en *quarta*, son necessarias tres, una, con quien se forma; y otra, que acompañe con *sexta*, ò con *quinta*; pues que es esto sino aver puesto hechura en que parezca *disonante*, mas que consonante? Pues si la misma practica en esto nos dà à entender, que por si sola no se puede ligar, sin que aya quien la acompañe, no se explica bastante, que no es especie *disonante*? Necesita la *segunda*, ni *septima*, de que aya otra voz que la acompañe? No: Porque como estas son *disonantes* naturalmente, no ay para que hazerlas parecer que lo son, pues por sus efectos se explican bastante: Y por esso dixe, que el arte avia puesto mas hechura en hazer parecer la *quarta* *disonante*, que consonante; y de aqui saco el fundamento de la razon de tenerla por inclinada, mas àzia la parte de consonante, que de *disonante*. Y tambien me conformo con la comun opinion de los Practicos, acerca de su uso, porque nada repugna à lo que dexo dicho.

Dexo probado con bastantes razones, como esta especie es perfecta;

de donde se puede excitar la duda en algun Curioso, de que como puede ser perfecta, especie, que absolutamente no es consonante; porque todo esto puede inferir de lo que dexo dicho: Pero deseando dar la solucion à dicha duda, respondo, que no se opone en todo, el no ser especie consonante al ser perfecta. En que es perfecta, no ay duda; por ser las razones, que dixe, convincentes: Que no se puede tener absolutamente por consonante, la razon lo determina, por el medio de la potencia auditiva: Pues como dixe arriba, le faltan grados de sonoridad, y por esto en la practica no se usa por si sola.

La *quinta* es perfecta, pero no tanto como la *octava*; aunque no menos armoniosa su sonoridad: Porque la perfeccion de la *octava*, consiste en la suma perfeccion de su proporcion, y similitud de sonidos. La *quinta*, aunque tambien es perfecta su proporcion, es algun grado menos que la de la *octava*, y la similitud de sonidos no es tanta; pero mas armoniosa su sonoridad.

La *quarta*, es su proporcion perfecta, pero no tanto como la de la *quinta*, por ser de la proporcion *sexquialtera*, primera especie de su genero; y esta otra es *sexquitercia*, segunda especie de el mismo. Y aunque una, y otra son perfectas, es grado menos la de la *quarta*; de donde nace ser mas desemejantes sus sonidos, y tener menos grados de sonoridad. De que se puede inferir, que aunque la especie sea perfecta, puede ser mas, y menos sonora; aunque quanto mas lo fuere, aumentará los grados de su perfeccion, por la parte de la sonoridad.

De la *quarta* dexo dicho, que es especie perfecta; pero no es mi sentir el que lo sea tanto como la *quinta*; de las razones alegadas hasta aqui se puede inferir: Daré una razon mas practica; para que conste à los Compositores, los grados de perfeccion, que tienen unas especies mas que otras.

Asiento lo primero, que ninguna especie perfecta puede variar en su cantidad, que no sea pasar à disonante; lo que no sucede en la *tercera*, y *sexta*: Que en numero de *tercera*, y en numero de *sexta*, si siendo menor se le aumenta un *Semitono menor*, sin salir de el numero, ni de especie consonante, passa de una à otra especie; como de *tercera menor* à *mayor*, ò de *sexta menor* à *mayor*; y al contrario, si siendo mayores estas especies, se les quita un *Semitono menor*, pasan à ser menores, aunque siempre consonantes: Y este es el motivo porque los Practicos las tienen por imperfectas, por no ser estables, y por esto se funda la perfeccion en la estabilidad; porque tanto mas haze sobresalir la perfeccion de la cosa, quanto es mayor la oposicion de sus contrarios: Estos son mas en la *octava*, que en ninguna otra, y por esto se tiene por la mas perfecta.

Que sean más en ella, se ve con evidencia, pues está en medio de quatro disonantes de las que se usan en la Musica; que son *septima menor*, *septima mayor*, *novena menor*, y *novena mayor*, siendo las mas opuestas las mas cercanas: Como son la *septima mayor*, y *novena menor*, por lo que hazen sobresalir su perfeccion mas que à todas las otras.

La *quinta* está en medio de dos disonantes tan solamente, que son las *quintas menor*, y *mayor*; las cuales distan de la perfecta un *Semitono menor* cada una; y por ser menos las disonancias, entre quien está, haze salir menos su perfeccion, que la de la *octava*.

La

La *quarta*, se halla tambien entre dos disonantes, de el mismo modo que la *quinta*: Que son la *quarta* de *Tritono*, y la *quarta* *Diminuta*; no distando tampoco mas de cada una de ellas, sino es un *Semitono menor*. Esta es la diferencia practica, que ay entre la perfeccion; por lo qual, ninguna especie perfecta puede ser aumentada, ni disminuida su cantidad, que no palle à ser disonante, à diferencia de las imperfectas. Esto he querido dezir por ultima prueba, y practica de como es la *quarta* perfecta como la *quinta*, aunque grado menos; pues del mismo modo no se puede sacar de su cantidad como aquella, sin que palle à ser disonante absolutamente.

CAPITULO X.

DE EL MODO QUE SE USA LA QUARTA
practicamente.

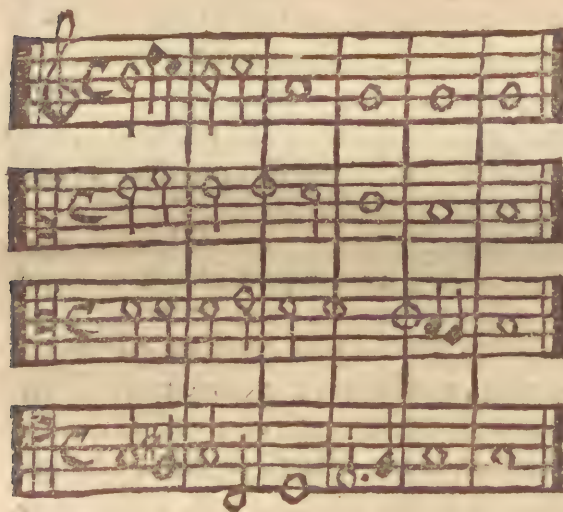
YA que dexo explicado lo que toca à la perfeccion de la *quarta*, y como en la practica no se tiene por especie consonante, dirè aora, acerca de su uso practico; porque ay algunas circunstancias en que se diferencia de las especies disonantes: Aunque antes quisiera satisfacer à una duda, que se puede excitar sobre lo dicho, en el Capitulo antecedente. Y es, que siendo especie perfecta, como queda probado, si se ha de entender la regla que prohibe el uso de dos especies perfectas successivas con ella.

Sobre lo qual digo, que fundado en dos razones que dirè, no es comprehendida la *quarta*, debaxo de este precepto practico: Y es la primera, que como no se usa con el *Baxo* como las otras perfectas, si tan solamente entre las voces particulares, no ay tanto riesgo de que se den dos juntas, como lo ay en la *quinta*, y *octava*: Y quando entre las voces particulares sucede el darse dos juntas, es una, ò otra vez las que son de igual cantidad: Porque tal vez es la una *quarta* perfecta, y la otra de *Tritono*; y tal vez, una diminuta, y otra perfecta; pues como siempre viene la *quarta* entre la voz que ocupa *tercera*, ò *decena* con el *Baxo*, y la que està en la *sexta*, ò *trecena*, sucede con gran frecuencia el no ser las dos de una misma proporcion; y siendo assi, no quitan armonia: Y aunque se halla entre la voz que ocupa la *quinta*, y la que ocupa la *octava* dicha *quarta* perfecta comunmente, pero nunca se pueden hallar dos successivas de este modo; porque seria juntamente dàr dos *quintas*, y dos *octavas*.

Y si se han de dàr dos *quartas* perfectas successivas, ha de ser entre las voces que ocupan las imperfectas con el *Baxo*; ò siendo las dos imperfectas mayores, ò las dos menores, como *tercera*, y *sexta*, especies de muy diversas proporciones; por la qual diversidad son posturas muy armoniosas, y suplen la que hazen de menos las dos *quartas*: A mas, de que son las menos posturas las en quienes se hallan las dos *quartas* perfectas; y esta razon me parece que es muy bastante, para que no sea comprehendida la *quarta* en el uso de la prohibicion de dos especies perfectas.

Pero darè otra razon, que pueda hazer mas fuerza, y es: Que la *quarta*, aunque es especie perfecta, lo es en quanto à su proporcion, en quanto à ser parte principal de el *Diapasson*, en quanto à tener las mismas qualidades que la *quinta*, pero no en sonoridad: Y como por la parte de la sonoridad se halla imperfeccion en ella, y la practica es la mejor la mas sonora, està esenta de la regla la *quarta*; porque la regla de no dár dos especies perfectas successivas, es para la practica; y esta excluye à esta especie de las consonancias; pues no ay razon para singularizar esta especie, no siendo consonante, como se singularizan las que son consonantes en su uso por dicha regla: Y assi resuelvo segun la practica corriente, que se pueden dár dos *quartas*, y mas, juntas; pues à mas de las razones dichas, se seguirian muchos inconvenientes de no poderse dár, dexandose de hazer muchos primores, y de colocar muchas vezes en sus puestos naturales las voces.

Vnas vezes se practica la *quarta*, como si fuera consonante, y otras como disonante, y aun otras, que se puede dudar, si por consonante, ò disonante. Por consonante se usa, como dixe en el capitulo antecedente, quando entre las voces particulares, como se puede ver aqui figurado.

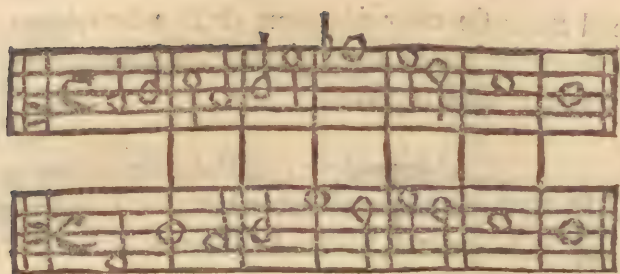


En el primer compàs al dár ay una *quarta* entre el *Tenor*, que està en la *quinta*, y el *Contralto*, que està en la *octava*. Al alçar de el mismo, ay otra *quarta* entre el *Contralto*, y *Tiple*, hallandose las voces en imperfectas con el *Baxo*. En el segundo compàs al dár, forman tambien *quarta*, el *Tenor*, y el *Contralto*; y al alçar el *Contralto* con el *Tiple*. Al tercer compàs ay una ligadura de el *Contralto*.

so con el *Baxo* en *quarta*; y assi esta como la que ay en el compàs de antes de el final con el *Tenor*, es este el modo con que se usa por disonante: Pero todas las otras son consonantes, y consiste en el modo con que està colocada esta especie.

Advierto, que siempre que se usa la *quarta* por especie consonante, entre las voces particulares, es hallandose entre dos especies perfectas, ò entre dos imperfectas, ò entre consonante, y disonante: Pero entre perfecta, è imperfecta, nunca se puede hallar.

Aunque dexo dicho, que los Practicos quando la usan con el *Baxo*, nunca es por especie consonante (digo quando no es acompañada con otras especies) no obstante la ponen à vezes de tal modo, que puede aver su duda, en si es usarla por consonante, ò disonante; y es de los modos que aqui pondré figurados.



Reparese en que al segundo compás se pone en *quarta* el *Contralto* de el Tenor; y aunque quieren dezir, que es por razon de *ligadura*, entiendan, que rigurosamente, no

lo es; porque la *ligadura* solo se puede hazer en especies disonantes, y la *quarta* no es especie disonante, como queda probado. Y el que quisiere dezir, que esto no es por razen de *ligadura*, preeisamente ha de convenir en que es especie consonante la *quarta*; pues estando en parte tan principal de el compás, que es el dár, se ha de tener por consonante, pues ninguna otra suposicion puede aver.

Bien entiendo, que los que semejante postura practican, es con la intencion de hazer padecer á la voz baxa, por estár en forma de *ligadura*: Pero entiendan, que la *quarta* no puede padecer, ni hazer padecer, porque no es especie disonante; pues solo estas son capaces de hazer padecer, y padecer: Y si á esto dixerén, que la *quarta* padece quando se liga, respondo, que no es por la razon de ser *quarta*, sino es por la *segunda*, que forma con la *quinta*, quando se cubre. Si ella por sí sola fuera capaz de padecer, no huviera dispuesto el arte reglas practicas, para que fuera siempre acompañada.

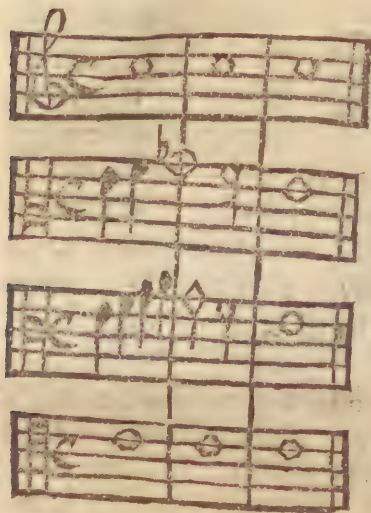
No ay regla que enseñe, que la *segunda*, ni *septima* ayan de ser acompañadas quando se ligan; y la *quarta*, sí; porque esta no es capaz de padecer por sí sola, por no ser disonante: Pero las otras son disonantes, y pueden padecer, y hazer padecer.

Con otra razon se prueba, el que no se deve tener por *ligadura*, porque la voz que padece, ha de poder desligar, sin que la otra que la haze padecer, mueva: Y en semejante postura no puede desligar en especie imperfecta como deve, sino es que sea moviendo la voz que la haze padecer; como mueve la que se pone en *quarta*. En la segunda vez que en el exemplo se vê dicha *quarta*, tambien en forma de *ligadura*, desliga la voz, que padece, sin mover la otra; pero es en especie disonante, y no en imperfecta.

Arto mas disonante es la *quinta menor*, que es donde desliga, que la *quarta*; y por esta razon no se deve tener por *ligadura*, porque es en todo al contrario de como deve ser; pues la especie en que deve padecer, ha de ser disonante; y en la que deve desligar, consonante, aunque imperfecta: Aquí la *quarta*, que es donde quieren que padezca, no es especie disonante; y donde desliga, sí; siendo contra todas las reglas de buena *ligadura*: de donde se sigue, que no se ha de tener por tal, ni la una postura, ni la otra: Y no teniendose por *ligadura* semejante uso de la *quarta*, es como especie consonante, y así se ha de entender. Y entendiendolo el Compositor como quisiere, dichas posturas no son reprobables; fueran bien, y no teniendolas por *ligadura*, no contravienen á ninguna regla de buena Musica.

De las razones dichas sobre las posturas exemplificadas, puede inferir el Musico, como deve entender otras semejantes: Y advierto mas, que aun-

aunque la *quarta* sea con el *Baxo* sin estar en forma de *ligadura*, pues vaya acompañada con la *sexta*, se podrá tener por especie consonante; siendo postura semejante à la que aqui se verá.



En el segundo compàs de este exemplo se hallará, que el *Tenor* baxa de la *quinta* à la *quarta*, y vá à la *tercera* al compàs siguiente.

No avrà Compositor que repruebe esta postura; pero dirá, que en el passage de la *quinta* por la *quarta* à la *tercera* con *minimas*, supone el tiempo de *compàs mayor*: sobre lo qual digo, no ay necesidad de suposicion de tiempo; porque en un caso como este, se usa como consonante la *quarta*, pues vá acompañada con la *sexta*: Y quando es especie consonante, no ay para que buscar como abonarla, porque lleva el abono consigo.

Si como es *quarta* fuera *septima*, ò *novena*, tenia necesidad de abono; por lo qual convenia suponer otro tiempo de el que estava figurado para que quedasse abonada.

Quando la *quarta* se pone en *ligadura*, es quando los Compositores la entienden por especie disonante; y aun no absolutamente, pues quieren, que sea acompañada à diferencia de la *septima*, y otras disonantes. Tiene el arte dispuesto, que la *quarta* se acompañe con *quinta*, y *sexta*, quando aya de ser ligada, ò con una de las dos. La razon es, porque no es disonante: Que la *septima*, y otras que lo son, no ay necesidad que las acompañen otras especies. Quando la *quarta* es acompañada de la *quinta* ligando, rigurosamente no se deve tener por *ligadura* de *quarta*; porque no siendo disonante, no es capaz de ser ligada: Pues hablando en rigor, es *ligadura* de *segunda* entre las voces particulares, por la que se forma entre la *quarta*, y *quinta*; y porque esta es disonante, y la *quarta*, no; y las *ligaduras* deven ser en especies disonantes.

Quando tan solamente se acompaña con la *sexta*, y se pone en forma de *ligadura*, absolutamente no lo es; porque no se halla especie disonante en dicha postura: Pues como ya dexo dicho, no es disonante; y aunque por si sola no sea consonante, tampoco acompañada con la *sexta*, lo es, pues suena bien; que este fue el fin que nuestros Predecesores Practicos tuvieron, para querer que esta especie se acompañasse con *sexta*: Y lo mismo es usarla assi, que usarla por consonante.

Algunos Maestros practicos han defendido, y defienden, que quando alguna *ligadura* previene en *quarta*, sea para ligar en ella, ò en otra disonante, que no ay, para que la deva acompañar la *sexta*: Porque la prevencion de la *ligadura* puede ser en consonante, ò en disonante; y que pues la *quarta* es disonante, y capaz de ser ligada, bien se puede prevenir en ella, pues se puede ligar. Para que mejor se entienda, pondré la practica.



En el compás que entra el *Contralto*, repárese, que previene al alzar en *quarta* para ligar en *quinta menor*, sin ser acompañada dicha prevención con *sexta*; postura que la tengo por muy im-

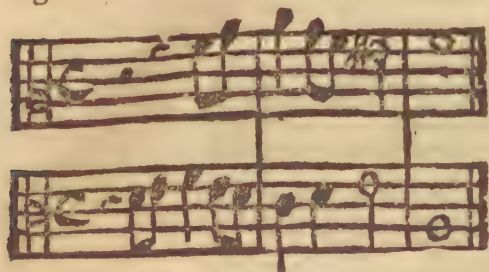
propria. La razon es, que como ya dexo dicho, y probado, no es especie disonante la *quarta*; y no siendo lo, no puede prevenir en ella, como si lo fuera: Y si quieren dezir, que previenen en ella como consonante, tampoco les vale el esugio, porque no lo es por sí sola; y para usarla con el *Baxo*, como tal, es preciso, que se acompañe con *sexta*; esta prevención no está acompañada con *sexta*, y por esto dixi, que la tenia por postura impropia.

Como disonante tampoco podia prevenir en ella como he dicho, por que solo se puede prevenir en aquellas disonantes, que son capaces de ligar: Y la *quarta*, como he dicho arriba, en tanto se puede llamar *ligadura*, en quanto vaya acompañada con *quinta*; y en tales casos, la *ligadura* es de *segunda*, entre las voces particulares, que es la disonante que ay, porque la *quarta* no lo es: Y esto no obstante, que la llamamos vulgarmente *ligadura de quarta*, que se llama assi, por estar en *quarta* con el *Baxo*, la voz que padece, al modo que dezimos ser *ligadura de quinta* aquella, que siendo perfecta, y formada con el *Baxo*, padece, poniendole otra voz en *sexta*, la qual tambien es *ligadura de segunda*, y el *Baxo*, tan solamente sirve de acompañamiento; pues aunque este falte, no dexa de estar la Musica segun arte, por no ser necesario en semejante postura; y lo mismo digo de la *ligadura de quarta*, que aunque se quite el *Baxo*, se quita la *quarta*, pero no la *ligadura*: De donde sale la consecuencia, que no es *ligadura de quarta*; porque subsista, ò no subsista la *quarta*, la *ligadura* siempre subsiste, pero es de *segunda*, como he dicho arriba.

El curioso que huviere leído el Libro de Fragmentos Musicos, si há reparado acerca de la *ligadura de quarta*, en los folios 99. y 178. no entienda, que porque allí la llamo *ligadura* à la de *quarta*, y aqui digo que no lo es, me contradigo; pues lo mismo es dezir, que necessita la *quarta* de otras especies que la acompañen quando es *ligada*, que dezir, que no lo puede ser por sí sola: Y porque sera preciso el aver de tratar en su lugar de las especies disonantes, puestas en *ligadura*, no digo mas en este de la de esta especie, pues en aquel no se podrá excusar el bolver à tratar de esta materia.

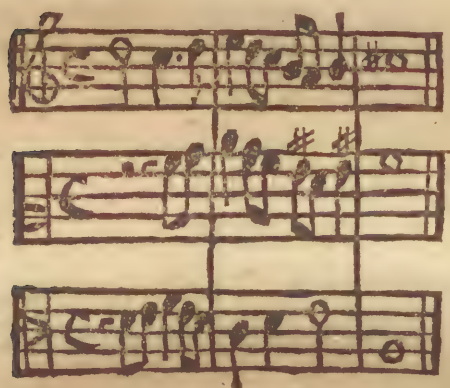
Aora passaré à resolver otras dudas, que se pueden ofrecer, acerca de

de el uso de ella: Y una de ellas será, el si puede, ò no, entrar alguna imitacion en *quarta*, pues lo tienen usado muchos Prácticos, y aqui se verá figurado.



Al entrar el *Contralto*, es en *quarta* con el *Tenor*; y el fundamento que pueden tener los Compositores, para poner esto en práctica, no puedo discurrir que sea otro, que quererla usar como especie consonante: Pero como no lo es, no lo apruebo por esta razón:

Aunque pueden tener otra; y es, en que como passa pronto, se siente poco la aspereza de ella: Pero si fuera acompañada con otra voz, que al mismo tiempo se hallara en *sexta*, sería mas en su abono de este modo.



Como se ve aquí practicado acompañada con *sexta* la *quarta*, y deteniéndose tan poco como se detiene en ella, no es tan reprobable; pues no se puede notar ninguna aspereza; aunque no dexa de oponerse à una regla principalísima; y es, en que toda obra deve comenzar en especie perfecta. Y aunque, como ya dexo dicho en varias partes, especialmente en la Primera Parte; que esta regla, se ha

de entender segun las especies de el *Tono*, es, porque el *Diapasson*, y el *Diapente*, no solo son especies perfectas en quanto à sus proporciones, sino es, que lo son tambien en quanto à la qualidad sonora: Y todo principio, no solo deve ser perfecto en quanto lo que toca à la cuerda de el *tono*, sino es que tambien lo deve ser, en quanto à su sonoridad.

Y como la *quarta* no es tenuta por especie consonante, ni disonante en la práctica, arguye por esta qualidad imperfeccion.

De peor modo han usado algunos prácticos el entrar en semejantes posturas; como se puede ver en lo que se sigue.



Segun se ve en este exemplo, entra en *quarta* el *Contralto*, y lo defienden algunos Maestros, dando la razón, de que al mismo tiempo que entra, se halla el *Tenor* en la misma especie, y que es lo mismo aver dos vo-

zes, que ser una sola, porque están en *Unifonus*; y que si es licito el que esté el *Tenor*, como lo es, por ser prevencion de *ligadura*, tambien lo ha de ser para el *Contralto*, pues la unifonancia es lo mismo que un sonido solo.

Contra esta razon dirè tres que se me ofrecen. La primera, que el *Tenor*, al tiempo que se pone en la *quarta*, no es entrar, sino es proseguir; y el *Contralto* comienza; y como yà dixe sobre el exemplo antecedente, las entradas deven ser en especies de perfecta sonoridad.

La segunda razon es, que entrando en el *Unifonus* el *Contralto* con la otra voz, que es un sonido solo como alegan, no supone el primer punto; y no es propria imitacion. Que no suponga, es claro; porque es *unifonancia*, y suponen, aunque son dos voces por un sonido solo; y este deve ser entendido por el de el *Tenor*, porque es prevencion de *ligadura*, y no puede averla, sin que prevenga primero; y por esto no siendo mas que un sonido solo, se deve entender por el que liga. Y no siendo entendido por el de el *Contralto*, es imitacion impropria.

La tercera razon es, que es quarta sin acompañamiento de *sexta*, de la qual necessita para que suene bien, porque la recibe el *Baxo*; y mayormente, deteniendose medio compàs en ella, que es bastante tiempo, para que se dexe sentir su aspereza: Y así se deven reprobar semejantes posturas, y tenerlas por improprias.

Quando una voz, despues de aver esperado pausa, sea de figura mayor, ó menor, y entra cantando en la quarta, se ha de tener por tan improprio, como todo lo dicho hasta aqui, por las razones dichas.

Por no alargarme, no dirè en este lugar mas de el uso de la *quarta*, supuesto que adelante se han de ofrecer ocasiones, en que precisamente se han de tocar algunas otras circunstancias.

CAPITULO XI.

DE LA TERCERA MAYOR, Y COMO SE DEVE
usar en la Musica, y sus compuestas.

TRes son las especies perfectas, como dexo escrito, que son la *octava*, ó *Diapasson*, y las dos principales que lo componen, y en quienes se divide armonicamente, que son el *Diapente*, y el *Diateßaron*. Es el *Diapente* la parte mayor, y como tal lleva ventaja en la perfeccion à la parte menor, que es la *quarta*, teniendo el *Diapente* la propiedad sonora, que es la que le falta al *Diateßaron*; aunque en las demás qualidades corren iguales; segun dexo dicho en los dos Capítulos antecedentes: Pero hallo, que aun lleva ventaja en otra qualidad la *quinta*, que hasta aqui no la he tocado; mas aviendo llegado la ocasion, la dirè.

Y es, que allí como el *Diapasson* se divide en dos especies perfectas, una mayor, y otra menor, allí mismo el *Diapente* se divide en dos consonancias, aunque imperfectas; à las quales llaman los Especulativos *Ditono*, y *Semeditono*, à quienes llaman los Practicos *terceras mayor*, y *menor*. Esta es la ventaja que lleva al *Diateßaron*, el *Diapente*, pues aquel no se puede dividir armonicamente, porque no contiene dos especies consonantes, como las contiene este.

Es la *quinta* de la proporcion *sexquialtera*, como varias vezes he dicho, y se halla de tres à dos; pero dobles estos numeros, se halla la misma de seis à quatro; y el medio que divide estos dos numeros es el cinco, el qual divide dicha proporcion en *sexquiquarta*, y *sexquiquinta*; la *sexquiquarta* de cinco à quatro; y la *sexquiquinta* de seis à cinco: Es la *sexquiquarta* la mayor proporcion de las dos, de la que es la consonancia, à quien los Practicos llaman *tercera mayor*: Es la *menor* la *sexquiquinta*, de quien es la *tercera menor*. Estas son las dos especies consonantes, en que se divide el *Diapente*, y el modo de dividir la *sexquialtera* en las dos proporciones dichas, segun proporcionalidad armonica. He de tratar de estas dos especies consonantes, y he querido primero comenzar de su origen: Escribirè primero de la *tercera mayor*, como mas principal; aunque las dos son imperfectas.

Es esta pues la mayor parte de el *Diapente*, la qual, tambien se puede dividir segun armonica proporcionalidad, aunque con la diferencia de el *Diapente*, que aquel se divide en dos consonantes, y este en dos disonantes. Son las dos disonantes dos *Tonos*, el uno de la proporcion *sexquioctava*, y el otro de la proporcion *sexquinona*; y por componerse esta especie de dos *Tonos*, la llamaron los antiguos *Ditono*: Pues esta diction, yà es en Griego lo mismo, que en nuestro Idioma dos; y tanto suena dezir *Ditono*, como si se dixera composicion de dos *Tonos*.

Son, como dixe, de las proporciones, el uno *sexquioctava*, y el otro *sexquinona*, no como algunos han entendido ser los dos de la proporcion *sexquioctava*; pues claramente se puede verificar en su division.

Es esta especie de *tercera mayor*, de la proporcion *sexquiquarta*, como dixe, y que se halla de cinco à quatro: Dobles estos numeros, se halla de diez à ocho; el medio termino, es el nueve de diez à nueve, es la proporcion *sexquinona*, y de nueve à ocho la *sexquioctava*; de las quales proporciones son los dos *Tonos*, que se compone la *tercera mayor*. Hallase esta especie naturalmente en quatro puestos, (y accidentalmente en muchos mas.) Los quatro naturales son de *Cesolfaut* à *Elami*; de *Fesaut* à *Alamire*; de *Gesolreut* al *mi* de *Besabemi*, y desde el *fa* de *Besabemi* à *Delasolre*.

Aunque consideradas de extremo à extremo, todas son una misma proporcion, y de una misma distancia, pero consideradas compuestas de otros intervalos menores, se hallan con alguna diferencia; porque aunque todas ellas se componen del intervalo de dos *Tonos*, que cada uno de ellos es de distinta proporcion, pero està la diferencia en que en unos està àzia la parte grave el *Tono sexquinono*, y el *sexquioctavo* està àzia la parte aguda, y en otras al contrario.

En la *tercera*, que ay desde *Cesolfaut* à *Elami*, es el *Tono sexquioctavo*, el que ay desde *Cesolfaut* à *Delasolre*, y el que ay desde *Delasolre* à *Elami* el *sexquinono*. En la *tercera* que ay de *Fesaut* à *Alamire*, està el *Tono sexquioctavo* de *Fesaut* à *Gesolreut*, y el *sexquinono* de *Gesolreut* à *Alamire*: Pero en las otras dos *terceras* se hallan al contrario, porque en la que ay formada de *Gesolreut* al *mi* de *Besabemi*, es el *Tono sexquinono*, el que està àzia la parte grave, pues se halla desde *Gesolreut* à *Alamire*; y el *Tono sexquioctavo* desde *Alamire* al *mi* de *Besabemi*. La otra

que

que se halla desde el *fa* de *Besabemi* à *Delasolre*, guarda el mismo orden; pues desde el *fa* de *Besabemi* à *Cesolfaut*, es el *Tono sexquinono*, y desde *Cesolfaut* à *Delasolre*, es el *sexquioctavo*.

Aunque estos *Tonos* son de distintas proporciones, como la diferencia de la cantidad de ellos es tan poca, no es conoscible por el oído quando se suben, ò baxan dichos intervalos: Pero quando es compuesta la Música con variedad de posturas, y de especies consonantes, y por terminos poco usados, conoce novedad, aun el que no entiende; la qual se origina de no ser los *Tonos* de iguales proporciones. Pues en los terminos accidentales, donde correspondia en lo natural un *Tono sexquioctavo*, corresponde otro *sexquinono*; y al contrario, como se puede considerar en un *sexto Tono*; que desde *Fesaut* que es su final, hasta *Gesolreut*, ay *Tono sexquioctavo*; y hasta el cumplimiento de su *tercera*, que es *Alamire*, *sexquinono*.

Transportado este *Tono punto baxo*, que es por el *Bemol* de *Elami*, para formar la *tercera* de su final de grado, se hallan las proporciones de los intervalos de los *Tonos* trocados: Porque el mas grave, que en lo natural era *sexquioctavo*, en este accidental es *sexquinono*, y se forma de el *Bemol* de *Elami* à *Fesaut*; y el que està àzia la parte aguda, que en lo natural es *sexquinono* de *Gesolreut* a *Alamire*; considerado punto baxo, es *sexquioctavo* de *Fesaut* à *Gesolreut*: Y assi, aunque he dicho, que el oído no halla novedad, quando sube, ò baxa dichos intervalos, por la poca diferencia que ay en la cantidad, pero quando es la Música compuesta de diversidad de voces, y consonancias, como son muchos los movimientos à un tiempo de dichos intervalos, halla el oído gran novedad, quando la Música vâ por termino fuera de el natural, por trocarse dichos intervalos con la mudança de termino.

Muchos que no entienden la Música, si oyen cantar, ò pulsar algun Instrumento, por algun termino accidental, por la novedad que hallan gustan mas que quando vâ por termino natural; y no es otra la causa que la que he dicho de la mudança de los intervalos, por trocarse las proporciones de ellos.

Restame el explicar sobre esta misma materia el modo de mudarse los intervalos menores de esta especie *tercera*, quando se convierte de *menor en mayor*, por razon de hazerse *sustenido* el superior extremo de ella: Para lo qual prevengo, que ordinariamente solo en tres puestos se hazen *sustenidos*; que son, en *Fesaut*, en *Gesolreut*, y en *Cesolfaut* (digo en los terminos naturales)

Vnas vezes son generales, y otras particulares; generales son, quando se ponen con las *claves*; particulares, quando una vez, ò otra, en una, ò otra voz se halla en el cuerpo de el canto. Pues sean generales, ò particulares, diré agora, que la *tercera mayor*, que se halla de *Delasolre* al punto *sustenido* de *Fesaut*, el intervalo que ay desde *Delasolre* à *Elami*, es de *Tono sexquinono*; y de *Elami* al *sustenido* de *Fesaut*, *sexquioctavo*.

La *tercera* que ay desde *Elami* à *Gesolreut* *sustenido*, considerada de grado, deve el Musico entender, que no la puede subir, ni baxar, que no sea haziendo *sustenido* en *Fesaut*; porque de otro modo usaria de un intervalo, que està excluido por muy disonante de la Música: Pues considerando assi esta *tercera*, como he dicho, ay *Tono sexquioctavo* desde

Elami al *sustenido* de *Fefaut*; y *sexquinono*, desde el *sustenido* de *Fefaut*, al de *Gesolreut*.

Quando en *Cesolfaut* ay *sustenido*, la *tercera mayor*, que se forma desde el *ázia* la parte grave con *Alamire*, los dos *Tonos* de que se compone, son, el de *Alamire* al *mi* de *Befabemi*, *sexquioctavo*; y el de el *mi* de *Befabemi* al *sustenido* de *Cesolfaut*, *sexquinono*. Pero por no dexar nada que dezir sobre esta materia, digo, que si se hallare algun *sustenido* en *Delasolre*, como sucede muchas vezes, yá en *Tonos*, ó a lo menos en cláusulas accidental, la *tercera mayor* que ay desde el *mi* de *Befabemi* á el, se compone de *Tono sexquinono*, formado desde el *mi* de *Befabemi* á *Cesolfaut* *sustenido*; (porque no puede subir de grado que no sea allí,) y de *Tono sexquioctavo*, el que ay desde el *sustenido* de *Cesolfaut* al de *Delasolre*.

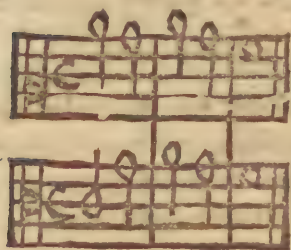
Acostumbrase hazer muchas vezes *Bemoles* en *Alamire*, y sean generales, ó particulares, forman su *tercera mayor* arriba con *Cesolfaut*; la qual se compone de un *Tono sexquioctavo*, que es el que ay de el *Bemol* de *Alamire* al *fa* de *Befabemi*, y otro *sexquinono* que ay desde el *fa* de *Befabemi* á *Cesolfaut*. Parecerále al Musico Compositor, que la explicacion de toda esta materia hasta aqui, es muy ociosa, porque dirá, que haze poco al caso para la composicion; pero segun mi dictamen es materia que puede importar mucho.

Dos razones he tenido para escribirla con tanta expressiõ: La primera es, la que apuntè arriba de la diferencia que ay entre los *Tonos* accidentales, y naturales, para que no se ignore en que consiste la novedad que halla el oído de lo natural á lo accidental. La segunda es, que quando dos *terceras mayores* se dãn inmediatamente, baxando, ó subiendo un punto, son posturas que no tienen la dulçura, ó suavidad que otras: Como si la una es en *Gesolreut* con el *mi* de *Befabemi*, y otra *Fefaut* con *Alamire*, y lo mismo es, quando baxa de *Cesolfaut* al *fa* de *Befabemi* en *terceras*, (que en otros puestos no puede suceder por terminos naturales) y en tales casos para quitar la aspereza que halla el oído, acostumbra los Compositores á convertir la una *tercera de mayor* en *menor*, que es el medio unico.

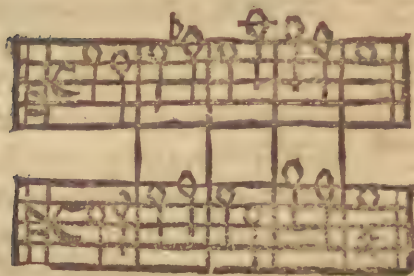
Pues para los que ignoran, sepan en que consiste esta aspereza causada de las dos *terceras mayores*, digo que consiste en que las dos voces mueven de *Tono sexquioctavo*: Porque de *Gesolreut* á *Fefaut*, que es el movimiento de la voz grave, lo ay; y desde el *mi* de *Befabemi* hasta *Alamire*, que es el de la voz aguda lo es tambien. En las que baxan desde *Cesolfaut* al *fa* de *Befabemi*, son los movimientos de las dos voces de *Tono sexquinono*; como de *Elami* á *Delasolre* la voz aguda, y de *Cesolfaut* al *fa* de *Befabemi* la grave: Y como no ay diferencia de proporciones en los movimientos de las dos voces, por ser los dos de una misma, y como considerado el intervalo de la especie de extremo á extremo son de una misma proporcion las dos, la falta de variedad de proporciones, es la causa de la aspereza que siente el oído. Y aunque está bien reparado de los Practicos experimentados dicho inconveniente, no dexaré de dezir para los que estudian el modo de remediarlo; y es, haziendo la una de las dos *terceras*, que son *mayores*, menor.

Si ha de ser de las dos la mas alta, se deve hazer *Bemol* el extremo de

de la voz superior; y si se quiere remediar en la mas baxa, se haze *menor*, poniendo *sustenido* en el extremo de la voz inferior. Se vera todo puesto en practica, para que mejor se entienda.

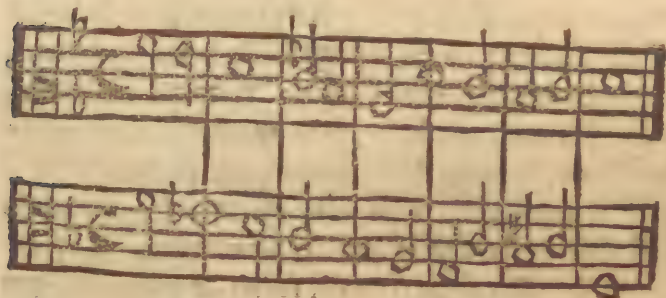


Estas son las dos *terceras mayores* sucesivas, en quienes dixe se hallava la aspereza en su uso; pueden se ver del segundo al tercer compàs: Y en el exemplo que se sigue, se hallaràn corregidas de los dos modos que dixe.



Con el *Bemol* que ay en *Besabemi* en el *Contralto* al segundo compàs, se convierte la *tercera* que ay de *Gesolreut* à *Besabemi* de *mayor* en *menor*; y se quita el inconveniente de la aspereza que causa la poca variedad de proporciones. Y del quarto al quinto compàs se evita el mismo

inconveniente con el *sustenido* que ay en el *Tenor* en *Fesaut*; pues con el se haze la *tercera*, que era *mayor*, *menor*; convirtiendo en *Semitono* el *Tono sexquioctavo* que ay desde *Gesolreut* à *Fesaut*. Y de el mismo modo se verá, como se corrige la aspereza en el exemplo que se sigue de las dos *terceras mayores*, que se forman en el transito de *Cesolfaut* à *Besabemi*.



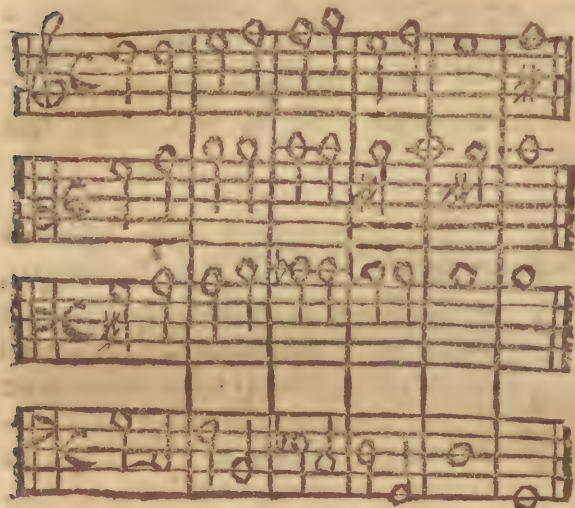
Corrige se la poca variedad de proporciones, que ay en los dos movimientos de *tono sexquinono*, en las dos *terceras mayores* en el tercer compàs, convirti

virtiendo en *menor* la de *Cesolfaut* con el *Bemol* que se haze en el *Contralto*. Y en el sexto se corrige con el *sustenido* que ay en *Besabemi*, el qual convierte la *tercera mayor* en *menor*. De modo, que la primera que se corrige con el *Bemol*, es convertir el *tono sexquinono*, que ay de *Elami* à *Delasolre*, en *semitono*; el qual es la causa de que la *tercera* de *Cesolfaut* sea *menor*.

El *sustenido* que ay en el *Tenor*, es causa de que se convierta el *Tono sexquinono* de *Cesolfaut* à *Besabemi* en *Semitono*.

Prosiguiendo con las propiedades de la *tercera mayor*, digo, que es la especie mas sonora que ay despues de la *quinta*; y tanto, que por su gran sonoridad, esta es sola la que entre las especies imperfectas, usan los Practicos en todos los finales de las Obras, de donde tuvo algun fundamento Salinas, para querer probar, que era especie perfecta, como dexo referido en el Capitulo 3. de este Libro.

No menos enoblece à esta consonancia el despedirse de ella , ù de sus compuestas , para ir à la *octava* especie perfectissima , siempre que el *Baxo* mueve con movimientos de especies perfectas, como son las de *quinta* , ò *quarta*, subiendo el de *quarta* , ò baxando el de *quinta* , como se verá mejor explicado en la practica que se sigue.

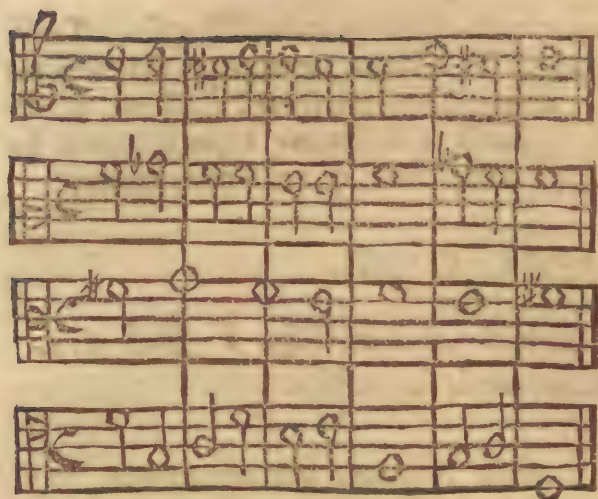


Repárese en todos los movimientos que haze el *Baxo* de *quinta* baxando, y *quarta* subiendo, la voz que va à la *octava* , siempre se despide de *tercera mayor*; y donde no la ay naturalmente , deve hazerla el Compositor, valiendose de el *suspenido*, como todo lo puede ver practicado en el exemplo que queda puesto. Deve ser muy puntual qualquier Compositor en esta advertencia , porque no ca-

rece de fundamento dicha disposicion de especies: Pues ya dexo dicho, que la consonancia de la *octava* es perfectissima en superlativo grado, y deve usarse con la misma perfeccion que pide.

Repárese tambien , que los movimientos que haze el *Baxo* en casos semejantes, son de proporciones perfectas; y de aquellas que constituyen la *octava* en su entereza ; porque el de *quinta* es de proporcion *sexquialtera*, y el de *quarta* de *sexquitercia* , y en agregado de tanta perfeccion, es conveniente concurren las especies mas sonoras: Y como de las imperfectas , no ay otra que sea mas que la *tercera mayor* , y es de quien se despide para ir à la *octava* , si fuera de la *menor* , que es menos sonora , no seria el agregado tan perfecto ; y por esso en casos semejantes se lleva solo la atencion al oido la *tercera mayor* , ò sus compuestas. (Advierto, que aunque muchas vezes digo *tercera*, se ha de entender, que hablo de todas sus compuestas.)

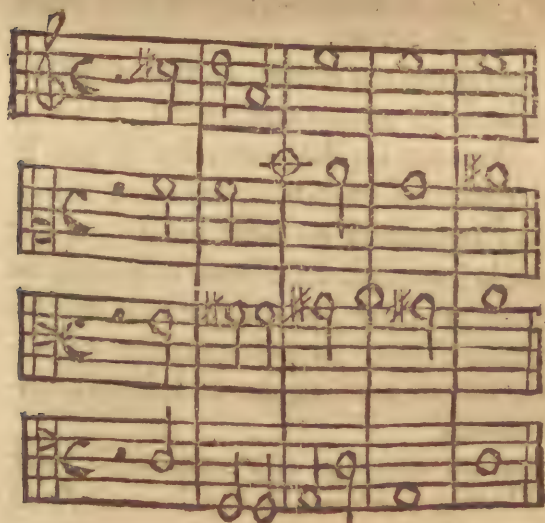
En semejantes posturas tampoco ay otra mas cerca de la *octava*, pues el tránsito de una à otra es movimiento tan pequeño como el de un *Semitono*: Y quando los movimientos son menores para ir à las especies perfectas, se tiene por mayor perfeccion. Se puede desligar en esta especie de qualquiera disonante: Y si huviere de cerrar clausula , bolviendo al punto donde ligò, siendo *octava* deve forçosamente ir de *tercera mayor* , ù de sus compuestas, (sino estuviere la Musica en disposicion que aya de ser *sexta mayor*;) Y en la *tercera menor* , solo podrà desligar de la disonante , quando no huviere de cerrar. Pondré aqui figuradas las posturas dichas.



Al segundo compàs desliga el *Tenor* de la *septima* en la *tercera menor*; pero es porque no cierra; pero al compàs siguiente desliga de la *quinta menor* en la *tercera mayor*, porque despues cierra en la *octava*. Lo mismo haze en el quinto compàs el *Tiple* que desliga de la *septima*, que forma con el *Tenor* en la *decima ma-*

yor con el *Baxo*, y conviene allí, porque cierra en la *octava*.

Quando no ha de cerrar puede desligar de la *falsa* en qualquiera de las dos *terceras*, ó sus compuestas; pero si ha de cerrar, y especialmente en la *octava* ha de ser forçosamente en la *mayor*. Tambien advierto, que si subiendo de grado dos voces en *terceras*, en puesto donde naturalmente fueren menores, si se ha de hazer *mayor* la segunda, se han de hazer las dos. Se entenderà mejor lo que digo, poniendolo por demonstracion.



De el segundo al tercer compàs, que es donde passa el *Tenor* de *Fefaut* à *Gesolreut*, advierto, que forçosamente han de ser *decenas mayores*, allí la primera que es entre *Dela solre*, y *Fefaut*, como la segunda, que es entre *Elami*, y *Gesolreut*; pero por diferentes motivos, una, y otra. La primera lo es, porque lo es la segunda; y la segunda forçosamente lo ha de ser, porque vâ à la *octava* su-

biendo el *Baxo* una *quarta*.

Si la primera no lo fuera avría un movimiento muy improprio, y disonante, desde *Fefaut* hasta *Gesolreut*, siendo *sustenido*. Y por evitar este inconveniente son las dos *decenas mayores*; pues siendo allí el transito de *Fefaut* à *Gesolreut* *sustenidos*, no es mas que de *Tono sexquinono*. Y si no fuera *sustenido* el de *Fefaut*, seria el transito de un intervalo compuesto de *Tono sexquioctavo*, y de un *Semitono* menor, tan disonante, que està excluido su uso en la *Musica*.

Aunque pudiera dezir mucho mas de la *tercera mayor* (digo en quanto à su utilidad en la *Musica*) dexo muchas circunstancias para quando vengán al caso, pues se ha de ofrecer el tocarlas en varias partes adelante. Pero aqui solo dirè aora, que una de las grandes utilida-

des de que sirve , assi la *mayor*, como la *menor* es de distinguir los *Tonos*; pues notablemente se conocen al oído por las *terceras* que tienen en sus finales , unos *menor* , y otros *mayor*. El *quinto*, *sexto* , y *octavo* , es *tercera mayor* la de su cuerda , y aun la de el *septimo* , segun lo usavan los Antiguos , distinguiendole estos de los otros , que es *tercera menor*.

CAPITULO XII.

DE LA TERCERA MENOR, Y DE EL modo de ponerla en practica.

Dividida la especie de *Diapente*, ò *quinta* armonicamente , como dixé en el antecedente Capitulo , salen dos especies consonantes, aunque imperfectas; que son el *Ditono*, y el *Semitono*, y segun los Practicos los llaman *tercera menor*, y *tercera mayor*. Dexo yá explicado el *Ditono* , ò *tercera mayor* , que es la mayor parte en que se divide el *Diapente* , y aora explicaré la menor , que es el *Semitono* , ò *tercera menor*.

Es la mas minima consonancia de todas , y los intervalos que contiene son disonantes, como dize Salinas. Es la consonancia de *tercera menor* un intervalo compuesto de dos intervalos menores de desiguales proporciones , los que son un *Tono* , y un *Semitono mayor*. El *Tono* es en unas partes *sexquioctavo*, y en otras *sexquinono*.

Es esta especie imperfecta como la *tercera mayor* , aunque no de tan suave consonancia , efecto causado de ser menor que aquella , y la mas minima entre todas , y por ser disonantes los dos intervalos de que se compone ; que por todo este agregado de imperfecciones tiene menos grados de sonoridad. En quanto á imperfecta no tiene mas la una que la otra ; pues en las dos concurre la inestabilidad ; estando al arbitrio de el Compositor el convertir la *menor* en *mayor* , y la *mayor* en *menor* sin salir de la linea de especie consonante ; lo que no puede suceder en ninguna de las perfectas, pues no lo fueran aquellas, sino estuvieran essentas de esta imperfeccion naturalmente.

Hallase en cinco puestos diferentes naturales esta consonancia , que son de *Delasolre* à *Fefaut* , de *Elami* à *Gesolreut* , de *Gesolreut* al *fa* de *Befabemi* , de *Alamire* à *Cesolfaut*, y de el *mi* de *Befabemi* à *Delasolre*; pero son con tres diferencias: La primera , que el *Tono* que tiene es en tres de ellas de la proporcion *sexquioctava*, estas son la que ay de *Elami* à *Gesolreut* , por ser de dicha proporcion el intervalo que ay de *Fefaut* à *Gesolreut*: La segunda es, la que ay de *Alamire* à *Cesolfaut* por el *Tono* que ay de *Alamire* al *mi* de *Befabemi*: Y la tercera la que se halla formada desde el *mi* de *Befabemi* à *Delasolre*, siendo tambien *Tono sexquioctavo* el que incluye desde *Cesolfaut* à *Delasolre*.

La segunda diferencia de estas *terceras* consiste en que ay dos, que el *Tono* de que se componen es de la proporcion *sexquinona* ; como son la que ay de *Delasolre* à *Fefaut*, y la que de *Gesolreut* al *fa* de *Befabemi*; que los *Tonos* que ay en una , y otra son de dicha proporcion.

Está la tercera diferencia, en que dos de ellas tienen el *Semitono* à la par-

Salin. lib. 2. cap. 12. Et hæc est ultima , & minima consonantiarum, quoniam omnia intervalla que in illa interveniuntur minora, dissona sunt.

parte grave, como son la que ay de *Elami* à *Gesolreut*, y la que ay de el *mi* de *Bfabemi* à *Delasolre*; teniendo la diferencia las otras tres, en que tiene el *Semitono* à la parte aguda; como son la que ay de *Delasolre* à *Fefant*, la de *Gesolreut* al *fa* de *Bfabemi*, y la de *Alamire* à *Gesolfaut*.

He querido tratar esta materia con proligidad, para que no duden, porque ha de ser permitido el uso de dos especies imperfectas, y no el de dos perfectas, como ya dixé en el Capitulo antecedente, tratando de la *tercera mayor*; pues así en aquella, como en esta, es dificultoso el que se puedan usar dos successivas, que no sea aviendo variedad de proporciones; yà en los movimientos de una, y otra voz, yà en el intervalo de *tercera*, siendo unas veces *mayor*, y otras *menor*: Esta es la causa, de que todas las especies imperfectas son mas armoniosas que las perfectas, y en esto fundaron aquella regla practica los antiguos; que en toda Musica, ò Composicion que pàsse de dos voces, no falte de especie imperfecta una; (menos que no aya inconveniente que lo estorve) con el fin, de que la Musica sea mas armoniosa.

Son las especies imperfectas las que sazonan el deleyte de el oïdo así como la sal en los manjares, el de el gusto: Està en ella simbolizada la prudencia, pues en el modo de usarla mas, ò menos, consiste la sazon, ò desazon de los manjares. Las especies imperfectas en la Musica deve usarlas el Compositor de el mismo modo, si pretende lisongear el oïdo.

Ha de procurar, pues, que sean mas las especies perfectas, que las imperfectas en la Musica, que fuere à mas de a tres voces: Porque en la de à quatro, y à cinco, es lo bastante que una voz ocupe la *tercera*, ò *sexta*, como diré en su lugar.

En la Musica, que es à tres voces, no puede ocupar especie perfecta mas que una; y como las imperfectas son mas armoniosas, es muy conveniente el que no falte una voz de ella, para que supla con su mayor armonia el corto numero de voces.

Y bolviendo à la *tercera menor*, que es el assumpto de que se trata en este Capitulo, es la mas minima especie (como dixé arriba de las consonantes) y aun menos sonora que la *tercera mayor*: Por ser menor la distancia de extremo à extremo, no tiene tanta sonoridad como otras, aunque cabia mas armonia que las especies perfectas. Tiene quatro *Comas* menos de distancia que la *tercera mayor*, que es un *Semitono menor*. Que siempre que à esta se le añade, passa à ser *mayor*. Dixé, que solo en cinco partes se hallava naturalmente, y en todas ellas se puede hazer *mayor*, añadiendole como he dicho el *Semitono menor*, si es en el extremo agudo, poniendo *sustenido* à la voz que le toca; y si es en el extremo grave, *Bemol*.

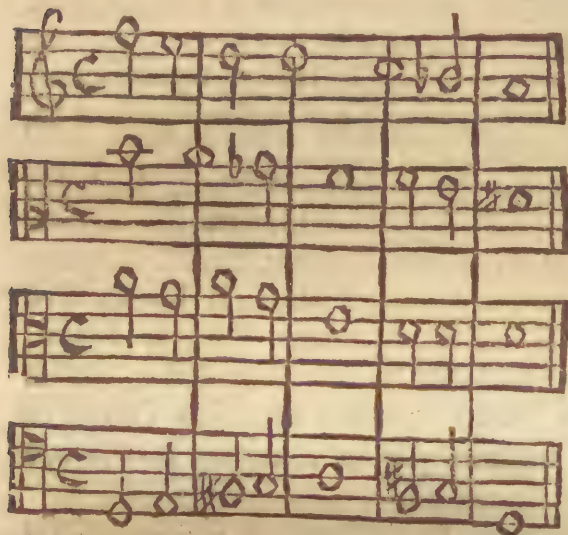
De el mismo modo se puede hazer la que es *mayor*, menor, poniendo las mismas señales, aunque en contraria parte; porque el *Bemol* se ha de poner en el extremo superior de ella, y quando se haze *menor* con *sustenido*, ha de ser en el extremo grave.

No siempre està al arbitrio de el Compositor el convertirla de *mayor* en *menor*, de los dos modos; porque ha de atender à la mayor sonoridad, guardando la cuerda de el *Tono*; y tal vez es mas conveniente, y mas conforme à la sonoridad de la cuerda, el hazer *Bemol* en la parte superior, y tal vez *sustenido* en la parte inferior, por ser mas convenient-

re à la sonoridad de el *Tono*: Y otras vezes se haze con tanta propiedad que sea *menor* con *Bemol* en la parte aguda, ò con *sustenido* en la parte grave.

En todo esto se ha de gobernar el Musico con discrecion, valiendose de la experiencia.

Siempre que de la *decena* huviere de ir à la *octava*, subiendo la voz, baxa un punto, y baxando la alta otro, es muy conveniente el que sea *decena menor*, por la mayor sonoridad que causa el ir à la *octava* de cerca: Y lo mismo quando va à la *quinta*, baxando la voz grave una quarta; y la aguda solo un punto: Como uno, y otro se verá aqui figurado.



De el segundo al tercer compás, passa el *Contralto* de la *decena menor* à la *octava*; y de el quarto al quinto passa el *Tiple* tambien de la *decena menor* à la *docena*; posturas, que como he dicho arriba, conviene sea assi, porque vaya à las especies perfectas de mas cerca; pues quanto menores son los movimientos para ir à ellas son mas sonoras: Efectos que causa la perfeccion.

Las compuestas de esta especie, como tambien de la *mayor*, son la *decena*, de quien se compone la *diecesetena*, y de esta la *veinteiquatro*, y de aì adelante añadiendo siete puntos, *usque in infinitum*. Pero en sus qualidades no tiene mas que sea *simple*, *compuesta*, ò *sobrecompuesta*, porque la propiedad siempre es una: Y la diferencia solo està en ser mas grave, ò mas aguda.

No quiero passar en silencio, que la principal causa de que la *tercera mayor* sea mas sonora, que la *menor*, y que las demás imperfectas, es el que la *sobrecompuesta*, que es la *diecisetena*, su proporcion se halla en el genero *Multiplex*, que es el que produce las proporciones mas sonoras. La de esta especie *diecisetena mayor*, es *quintupla*; quarta especie de proporcion de dicho genero, en el que no se halla la proporcion de ninguna otra especie imperfecta, ni *compuesta*, ni *simple*. Y como es una misma la propiedad de las especies *compuestas*, que de las *simples*, teniendola de la *diecisetena* la propiedad sonora, por ser de la proporcion *quintupla*, es preciso que lo sean todas las que se componen de ella, y las de quien se compone.

Tiene grados menos de sonoridad la *tercera menor*, porque, ni la *simple*, ni sus compuestas son de ninguna especie de proporcion de el *Multiplex*; como ni tampoco ninguno de los intervalos menores, de que se compone: Pero assi esta especie, como qualquiere otra imperfecta, tanto mas, ò menos tiene de sonora, quales son las otras especies con quien se junta; ò segun los movimientos de las voces: Que por esto en el

exemplo de arriba di à entender la propiedad con que se deve usar; y lo mismo se verá en este que se sigue.



En el segundo compàs se haze la *decena menor* en el *Contralto*, por coger la *octava* de cerca. Y en el tercero, por huir el inconveniente de el uso de dos *terceras mayores* juntas de iguales proporciones, que dexè yà explicado en el Capitulo antecedente.

Tambien advierto, que se ofrecen casos en que tal vez se haze una *decena*, ò *tercera menor*, donde naturalmente es *mayor*, por escusar la asperezà de cantar en alguna voz. Como se explicará con

mas claridad en la practica siguiente.

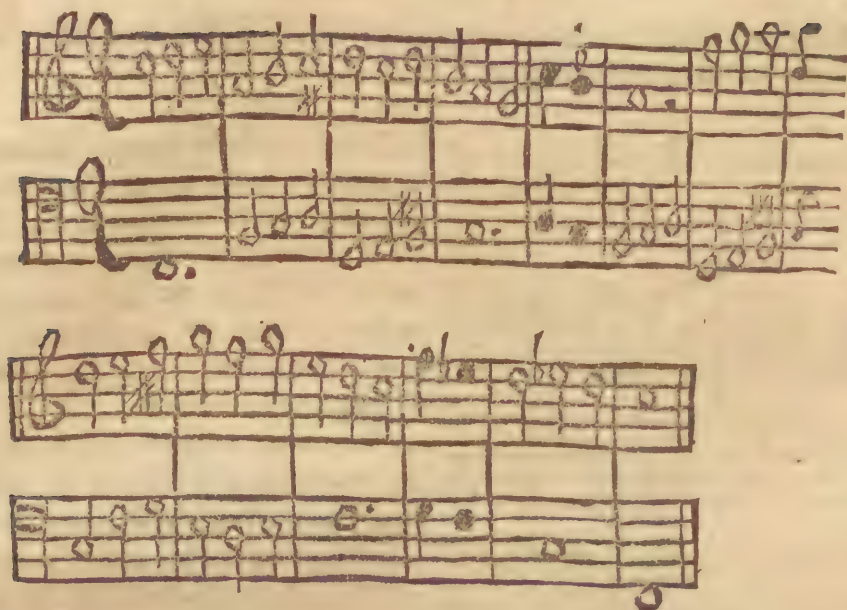


En el tercer compàs una *decena menor*, que ay con el *Contralto*, podia ser mayor, sino huviera el inconveniente de antes, y despues. El de antes, porque ha sido preciso hazer Bemol en *Besabmi*, porque lo era el *Baxo*, y el *Contralto* se halla en la *octava*. Y siendo, como es preciso, el que sea Bemol el de la *octava*, lo ha de ser el punto que se sigue, que es el que forma la *decena*; porque sino, cantaria aquella voz con aspe-

reza, y se haria sentir en las consonancias de aquel compàs, y de el siguiente.

En el quinto compàs forma otra *decena menor* el *Contralto*, sobre *Gesolreut*; y si fuera *mayor*, no se escusava modo aspero de cantar, por no ir à la *octava* de tan de cerca, como vè, que es lo que dixè arriba: Y à este modo se ofrecen muchas vezes el hazer muchas *terceras*, ò *decenas*, que son *mayores*, *menores*, lo qual ha de gobernar el Compositor con discrecion.

Otras vezes los Maestros usan de algunas *terceras*, ò *decenas menores*, donde naturalmente las ay *mayores*; no por huir de modos de cantar asperos, ni por ningun otro inconveniente, si tan solamente, por cantar con alguna estraneza. Reparese en lo que aqui se verá figurado, que hablo de casos semejantes.



El Bemol que el Tiple tiene en la mi forma decena menor con el Baxo que se halla en Cefolfaut, aviendola naturalmente mayor. Y aunque semejante postura la hazen con frecuencia, no es por reparar ningun inconveniente, sino es por poner modos de cantar extraordinarios, valiendose los Maestros Españoles de exemplares estrangeros, y especialmente Italianos.

No es mi animo el impugnarlo en este lugar; pero no dexaré de dezir la impropriedad que tiene: Y es, el introducir especies de otros Tonos, que son improprias de el que es la Obra. La tercera menor, sobre Cefolfaut es propria de el primer Tono punto baxo, y de algunos otros accidentales; pero no de el octavo Tono natural. Pues si se puede componer con variedad sin salirse de las especies de cada Tono, que necesidad ay de valerse de las de el ageno? Mucho me podia aiargar sobre este assunto, porque son muchas mas las especies de diferentes Tonos, que introducen muchos en sus Obras, y son las que menos usan las que son proprias de el Tono. Dexaré esta materia para su lugar, donde será preciso el tratar de ella con alguna expressión.

Y aora digo, que aunque es especie imperfecta la tercera menor, y la mas minima de las consonantes, se puede ir de ella generalmente à qualquiera otra, sea perfecta, ò imperfecta; y tambien hazer transito de ella à la mayor: Pues aunque los Antiguos repararon en passar de la tercera mayor à la menor, ò de la menor a la mayor por movimiento de sola la una voz, yà los Modernos lo usan tanto, como el hazer transito à qualquiera otra especie.

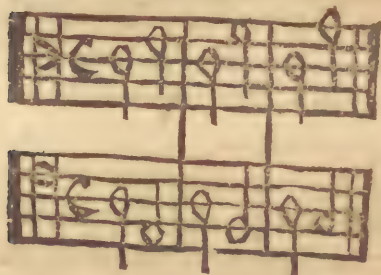
Reparavan los Antiguos prácticos de passar de una tercera, à otra, moviendo sola la una voz, por no usar el movimiento de el semitono menor en el genero Diatonico, por ser especie de el genero Chromatico: Pero assi como no reparan los Modernos en mezclar las especies de diferentes Tonos, tampoco reparan en introducir intervalos improprios en el genero Diatonico, como lo es el Semitono menor, que solo es proprio de el genero Chromatico. Todo lo que he dicho se verá aqui puesto en practica, para que mejor se entienda.



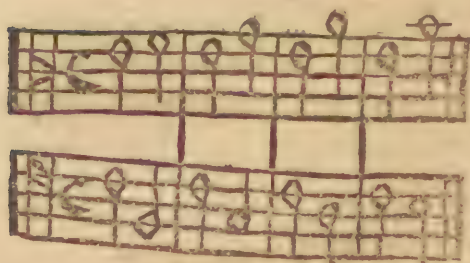
Las vezes que se halla en el *Contralto* la señal de Bemol, haze relacion al punto blando, y el *sustenido* al fuerte; donde se vè exemplificado lo dicho arriba, de el transito de una *tercera menor* à

otra *mayor*, y tambien de la *mayor* à la *menor*, por movimiento de *Semitono menor*. Vfanlo con alguna frecuencia los Practicos Modernos, y por esso me ha parecido tocarlo en este lugar.

Dixe arriba, que puede hazer transito de la *tercera menor* à qualquiera otra especie; y dirè aora los modos de como puede ir à las especies perfectas, despidiendose de ella. A la *octava* puede ir por movimiento *contrario disjuntivo*, por tres movimientos distintos de las dos voces, que son moviendo la voz baxa de *quarta*, y la alta de *tercera*, la baxa de *tercera*, y la alta de *quarta*, la baxa de grado, y la alta de *quinta*, como aqui.

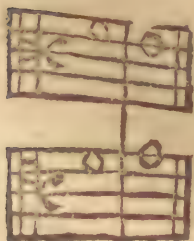


Aunque de la *tercera menor* no puede ir mas que de estos tres modos à la *octava*, por movimiento *contrario disjuntivo*; pero de la *tercera mayor*, puede ir por quatro, como se verà aqui.



Estos modos de ir de la *tercera* à la *octava* por este movimiento *disjuntivo*, es licito à qualquiera numero de voces que fuere; si yà no impidiere el puesto à las otras, que de esto hablarè en su lugar.

Por movimiento *contrario conjuntivo*, no puede ir de la *tercera* à la *octava*; pero de la *decena*, si; aunque solo de un modo. Y es como se sigue.



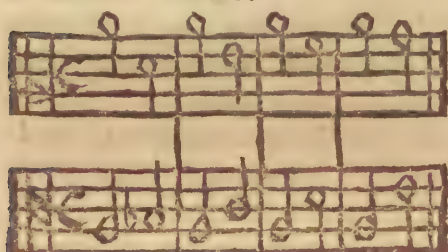
Advierto, que de este modo no es licito el dár la *octava* à dos voces; pero segun el uso comun, à tres si; como sea para prevenir *ligadura*: à quatro, y à qualquiera otro numero mayor de voces, corrientemente; y de el mismo modo, aunque la *decena* sea *mayor*.

Por movimiento *recto descendente*, que es baxando las

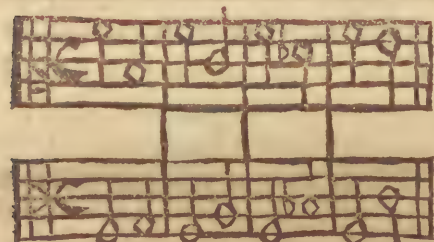
las dos voces, tampoco se puede ir de la *tercera menor*, ni *mayor* à la *octava*, ni aun de la *decena* tampoco; que no sea à mayor numero de voces que à quatro: Pero por movimiento *recto ascendente*, solo se puede ir de la *decena mayor*, como dixe en el Capitulo antecedente, subiendo el *Baxo* una *quarta* (digo como sea à tres, y à quatro:) De la *decena*, assi *mayor*, como *menor*, se puede ir en dos modos, como sea à seis, ò à mas voces; que es subiendo el *Baxo* una *quinta*, y el *Alto* una *tercera*, y subiendo el *Baxo* una *sexta*, y el *Alto* una *quarta*.

Por movimiento de sola una voz, estando la otra quieta, puede licitamente passar de la *decena*, assi *mayor* como *menor* à la *octava*. De la *decena menor* à la *quinta*, puede ir de quatro modos, como sea por movimiento *contrario conjuntivo*; y por otros tantos de la *decena mayor*. Y son como se sigue.

Decena menor.



Exemplo de los quatro modos que puede ir de la *decena mayor* à la *quinta*.



Por movimiento *contrario disjuntivo*, solo puede ir de un modo, assi de la *tercera menor*, como *mayor* à la *quinta*, pero no menos que à quatro; aunque yà los Practicos Modernos quieren que à tres sea licito: Y es como se sigue.



De la *decena* no puede ir de ningun modo por dicho movimiento à la *quinta*; pero podrá ir à la *decena*, segun como queda el exemplo puesto de la *tercera* à la *quinta*.



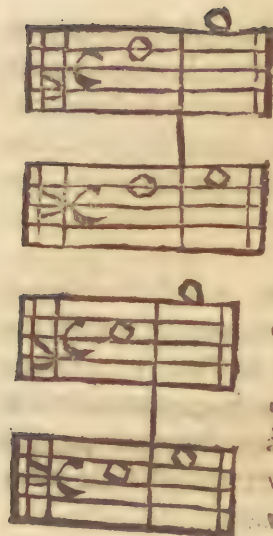
De la *tercera*, assi *mayor* como *menor*, puede ir à la *quinta* por movimiento *recto descendente* de dos modos: El uno es licito à tres; el otro no menos que à siete.



De este modo se puede dár la *quinta* à tres.



De este modo no se puede usar menos que à siete. Por movimiento *recto ascendente* à quatro, solo se puede dár de un modo la *quinta*, despidiendose de la *tercera*, sea *mayor*, ò *menor*. Y es assi.



Si es à mayor numero de voces que à cinco, se permite de otro modo; y es como se sigue.

Por movimiento de sola la una voz, podrá hazer transito de la *tercera*, assi *mayor* como *menor* à la quinta.

De la *tercera*, sea *menor*, ò *mayor*, de qualquiere que fuere, será licito el ir à la *sexta*; como tambien à qualquiera especie disonante, si ha de ser para prevenir *ligadura*, como nueva de grado, y esté la otra voz quieta.

Dire para conclusion de este Capitulo de la *tercera menor*, que la tienen quatro *Tonos* de los ocho en su final; como son *primero*, *segundo*, *tercero*, y *quarto*. Y los otros quatro, la *tercera mayor*. Pero se ha de entender en el septimo, como lo usaron los Antiguos de el mismo *Diapasson* de el *octavo*. Tuvieron los Griegos, que fueron los que ordenaron los ocho tonos, la consideracion de poner *tercera menor* en los quatro primeros, que assi como estos quatro eran inferiores en numero, comenzassen sus *Diapassones* por la especie consonante mas inferior, que es la *tercera menor*, parte menor de el *Diapente*. Y el *quinto*, *septimo*, y *octavo*, como en quanto à numero son superiores à los otros, tuviessen su principio por la parte mayor en que se divide el *Diapente*, que es la *tercera mayor*.

CAPITULO XIII.

EN QUE SE DECLARA LA PROPIEDAD DE la *sexta mayor*, y de su uso; y de el modo que se puede hazer transito de ella à otras especies.

EL *Exacordio mayor*, llamada assi de los Griegos. La consonancia de *sexta mayor*, en este mismo nombre, davan à entender contenia seis puntos, pues era lo mismo llamarla *Exacordio*, que contener seis cuerdas su intervalo: Yà dexo referido varias vezes, como el *Manocordio antiguo*, que era por donde se cantava, y se aprendia à cantar, era compuesto de el *Sistema maximo*, ò *quincena*, el qual constava de quince cuerdas; y por esso llamavan à las consonancias, segun las cuerdas que cada una contenia.

Esta palabra *Exa*, era lo mismo, que en nuestro Idioma seis. y por esso dixe, que era lo mismo llamarla *Exacordio*, que consonancia de seis cuerdas. Los Latinos la llamaron, *Tonus cum Diapente*, fundados, en que tiene un intervalo de *Tono* mas que la *quinta*: Llamamla los Practicos en nuestro Idioma *Sexta mayor*; y llamamla assi, por ser consonancia de seis puntos, y consta de cinco intervalos menores; que son quatro *Tonos*, y un *semitono*.

No

No puedo dexar de encomendar à los que estudian Musica, pongan cuydado en saber hazer distincion de la *Sexta mayor* à la menor; porque importa mucho yà para las entonaciones, yà por otras muchas circunstancias, que acerca de su uso ay con diferencia, como irè diziendo; pues son dos especies de consonancias distintas, y ay diferencia en su uso: Y no sabiendo distinguirlas los principiantes, cometeràn muchas impropiedades.

Vna, y otra es consonancia de seis puntos; y son cinco los intervalos de que se componen; pero se diferencian, en que la *mayor*, los quatro son de *Tono*, y uno de *Semitono*; y la *menor* son los tres de *Tono*, y los dos de *Semitono*. Consideradas cada una de estas especies de extremo à extremo, es una misma la porporcion, que sea por un termino, que sea por otro: Pero considerada la *Sexta mayor*, segun su composicion de intervalos, se halla con tres diferencias; aunque en seis puestos naturalmente.

La una diferencia es segun dispuso la mano Guido Aretino, acomodando las seis silavas, ò voces, por tres propriidades, que son *Bequadrado*, *Natura*, y *Bemol*. No ay diferencia alguna en estas, porque allí sus dos extremos, como todas las voces, ò silavas contenidas de ellas, son de una misma propriidad; y sus quatro intervalos de *Tono*, los divide el *Semitono*, que està en medio: Y tambien sus extremos de las tres, son de *ut* al *la*.

Diferencianse las otras tres *sextas mayores* de estas, no solo en las situaciones de los intervalos, sino es en las voces de sus estremos. Hallase una de ellas de *re* à *mi*, estando el *re* en *Dela solre*, y el *mi* en *Besabemi*: Esta se diferencia tambien en el *Semitono*, el qual lo tiene despues de un *Tono*, y despues de èl se siguen otros tres *Tonos*. En todo Canto, que no se canta por *Bemol*, se halla otra *sexta mayor*, desde *Fesaut* à *Dela solre*; y aunque està considerada de extremo à extremo, es lo mismo que de *ut* al *la* cantando por *Bemol*, no teniendo cabimiento esta propriidad, es diferente en la composicion de sus intervalos menores, por causa de cantarse por las dos propriidades, de *Natura*, y *Bequadrado*: Pues se halla el *Semitono* despues de tres *Tonos*, no aviendo mas que uno despues de èl, hasta el complemento de la *sexta*.

Tambien es de el mismo modo la que se halla desde el *fa* de *Besabemi*, hasta *Gesolreut*, pues es por las dos propriidades de *Bemol*, y *Natura*, y tiene tambien el *Semitono*, despues de tres *Tonos*. Y aunque de todo lo dicho se puede inferir, no solo la composicion de esta especie, sino tambien los puestos naturales donde se halla; bolverè à dezir para mayor claridad, que son cinco los puestos donde se halla formada naturalmente, considerada de extremo à extremo: Y son de *Gesolaut*, à *Alamire*; de *Dela solre*, al *mi* de *Besabemi*, de *Fesaut*, à *Dela solre* sea cantando por *Bemol*, ò por *Bequadrado*, (aunque su composicion ay diferencia, segun las propriidades) de *Gesolreut*, à *Elami*; y de el *fa* de *Besabemi*, à *Gesolreut*.

Tambien advierto, que en los *Tonos* de su composicion ay la misma diferencia que dixe, tratando de las *terceras*; que son, unos de la proporcion *sexquioctava*, y otros de la proporcion *sexquinona*. Y porque yà dixe en los dos Capítulos antecedentes, de que puesto à que puesto se hallava cada una de dichas proporciones, no lo buelvo à repetir aqui.

Considerada de extremo à extremo esta consonancia, es de la proporción *Supertriparcians tercias*, de el genero *superparciens*: Es la que menos grados de sonoridad tiene entre todas, y por esso los Practicos no la usan con tanta libertad como las *terceras*; y ay algunas reglas practicas, de quando, y como se deve usar de ella, en todo, à fin de que se sienta menos su poca sonoridad, como irè diziendo adelante.

Tiene la misma qualidad que la *tercera*, en quanto al ser imperfecta, y es una de aquellas especies, à quien llamaron *Emmeles* los Griegos, por distinguirlas en quanto à la sonoridad de la *octava*, y sus compuestas, à quien llamavan *Equisones*, y de la *quinta*, y de las que de ella se componen, que las llamavan *Consones*; distinguiendo las *terceras*, y *sextas*, por su menos sonoridad de aquellas, llamandolas *Emmeles*: Dando à entender con esta distincion de nombres ser las menos sonoras.

Si à la *tercera menor* se le muda el extremo grave à la parte aguda *octava* arriba, queda formada la *sexta mayor*; y es propiedad de todas las especies consonantes, no ser tan sonora la que se produce con subir el extremo grave una *octava*: Aunque en el *Diapasson* no cabe esta imperfeccion, por ser especie perfectissima. En la *quinta*, aunque es perfecta, y en las demás consonancias imperfectas, puede saber el Practico por experiencia, que es así. Pues poniendo el extremo grave de la *quinta octava* arriba, sale *quarta* con muchos grados menos de sonoridad: Y de la *tercera mayor*, sale la *sexta menor*, à quien lleva ventajas la *tercera mayor* en ser sonora. Y de la *tercera menor*, aunque no lo es tanto como la *mayor*, sale la *sexta mayor*, que es la menos sonora de todas.

No solo tienen esta propiedad las especies consonantes, sino es, que tambien las disonantes; pues mudando el extremo grave de qualquiera de ellas *octava* arriba, la especie que produce es mas disonante.

No obstante, que la *sexta mayor* es menos consonante que la *menor*, es necesario muchas vezes la que es *menor*, naturalmente hazer la *mayor* con el accidente de *Bemol*, ò *Sustenido*. Esto se les ofrece muy de ordinario à los Compositores, pero con la advertencia, que un *Semitonio menor* que se le añade, quando es por el extremo agudo, es con *Sustenido*; y quando por el extremo grave con *Bemol*: Pero siempre, quando es por la parte alta con *Sustenido*, es para subir despues de grado un punto (menos que no sea mucho numero de voces, como en su lugar explicarè.)

Quando de *menor* se haze *mayor*, poniendo el *Bemol* en la parte grave, lo mas comun es para baxar un punto despues de ella; siendo las mas vezes la especie que se sigue *octava*, digo, quando se haze accidental, al modo que aqui se verá figurado.



En el primer Compàs, al alçar, se vè la *sexta mayor* accidental, por causa del *Bemol*, que tiene la voz baxa; y en el tercero al alçar, por razon del *Sustenido*, que ay en la voz alta.

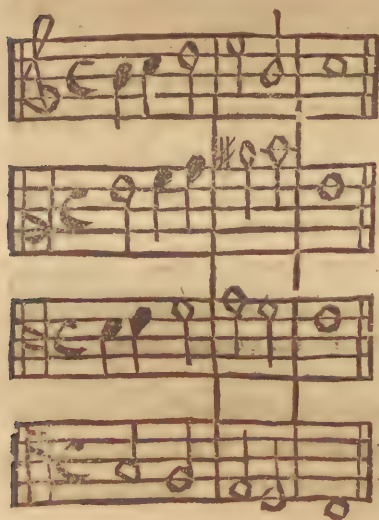
Tiene una singularidad esta especie que en cada *Tono* solo se puede hazer

accidental con *Bemol*, en el extremo grave en un puesto; sino es que sea mezclando especies de otro *Tono*: Pero con *Sustenido*, por la parte aguda, se puede hazer en tres puestos que sean propios de el *Tono*.

Si el Canto se cantare por *Bquadrado*, solo se podrá hazer *mayor* con el *Bemol* en *Bfabemi*; y con *Sustenido*, sobre el *mi* de *Bfabemi*, sobre *Alamire*, y sobre *Elami*. Si el Canto se cantare por *Bemol*, haciendo *Bemol* en *Elami*, se podrá formar la *sexta mayor* propia de el *Tono*; y si se hiziere *mayor* con *Sustenido*, ha de ser sobre *Elami* fuerte, sobre *Delafolre*, y sobre *Alamire*, y todo esto en qualquier *Tono* que fuere; pues solo està la diferencia en cantar por *Bemol*, ò *Bquadrado*.

A esta especie se puede ir de qualquiere otra, que se despida; pero se deve reparar mucho el no usarla por movimiento de las dos voces, saltando; porque es la especie menos sonora (como he dicho) y tanto menos lo será, quanto el encuentro en ella fuere de mas lexos: Aunque se ofrecen casos en la Composicion, que no se puede excusar tal vez; yà por algunos primores, y yà por algunas posturas extraordinarias de voces: Pero quando no ay inconveniente que lo estorve, será lo mas perfecto el ir à ella de cerca, de modo, que si quiera la una voz no salte; pues con tanta mas perfeccion será su uso, quanto se fuere à ella con menores movimientos: Y lo mismo se ha de entender quando de ella se despide para ir à otra.

Tambien puede ir de ella à todas las especies, assi perfectas, como imperfectas, aunque no de todos modos; pues la experiencia enseña los que son mas conformes à la buena sonoridad. A la *octava*, solo se puede ir de un modo; y es por movimiento *contrario disjuntivo*, de el modo que aqui se verá.



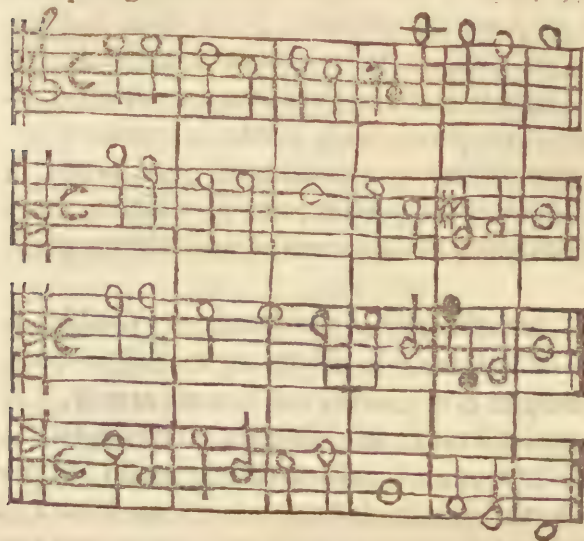
En todos los movimientos que se ven en este exemplo, se hallará la *trecena mayor*, de la qual vâ à la *quincena*, pues no tienen mas que sean compuestas que simples. Tiene de este modo por muy propio el ir de la *sexta* à la *octava*, por coger la octava muy de cerca, siendo los movimientos menores; pues el de la una voz siempre es de *Semitono*, y el de la otra de *Tono*.

Reparase en la practica mucho el ir de la *sexta* à la *octava*, teniendo semejante transito por muy improprio, fundados los Prácticos en la razon, de que la especie de *sexta* es la menos sonora de todas

las que ay, y especialmente la *mayor*; y la *octava*, la mas sonora, y perfecta, y que el hazer semejantes transitos, yendo de lo menos à lo mas, es improprio, mayormente quando es con la imperfeccion de ser el movimiento de salto: Pero de el modo que queda exemplificado, no se tiene por imperfeccion; porque los movimietos, son los menores que pueden ser.

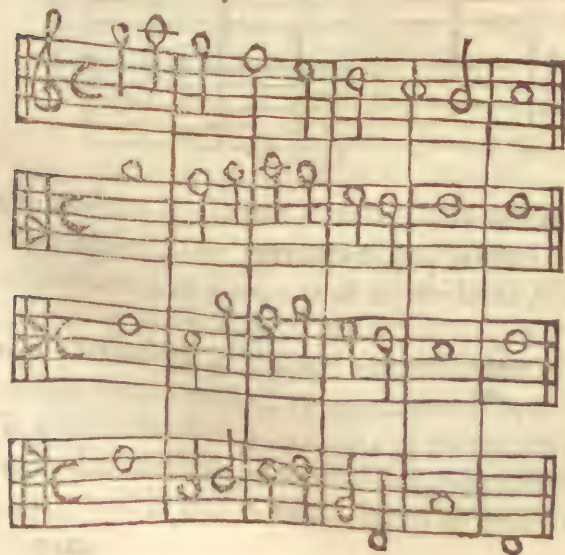
El ir de la *sexta* à la *octava* por movimiento *contrario conjuntivo*,
no

no tiene lugar; como ni tampoco, aunque sean compuestas, una, y otra: Pero puede ser el ir de la *trecena* à la *octava* (que es de compuesta à simple) aunque es reprobable, y no se deve practicar, ni con el *Baxo*, ni entre las voces particulares: Reparese en lo que digo, que es como vâ aqui figurado.



Dos veces se puede ver como vâ de la *trecena* à la *octava* por movimiento contrario conjuntivo en este exēplo. La primera es con el *Baxo*, y el *Tiple* de el primero al segundo compàs; y la segunda de el quarto al quinto con el *Tenor*, y el *Tiple*, posturas reprobables las dos. Primeramente por la poca sonoridad que causan dichas posturas; segundo, por la imperfeccion de los movimientos, por ser el encuentro de la *octava* de lexos; tercero, por ir de compuesta imperfecta, à simple perfectissima; pues es contra lo natural el encuentro de las especies, quando vâ de lo mas lexos la que es mas imperfecta à la mas perfecta: Que lo natural es ir de la mas infima en todo, à la que es mas: Como de la simple à la compuesta, y de la imperfecta à la perfecta, no pervirtiendo el orden de ir de la que es menos à la que es mas. Y assi se ha de entender lo mismo siempre que vâ de *trecena* à la *octava*, ù de qualquiere de sus compuestas, sea con el *Baxo*, ò entre las voces particulares, sea à poco, ò à mucho numero de voces, se ha de tener por muy improprio su uso.

Por movimiento recto, que es subiendo, ò baxando las dos voces, no tiene lugar el ir de la *sexta* à la *octava* propriamente; como ni tampoco de la *trecena* à la *quincena*, ni entre sus compuestas; como aqui se verá puesto en practica.



De el primero al segundo compàs, baxan el *Tiple*, y el *Baxo* de la *trecena* à la *quincena*: Y de el tercero al quarto se hallará que haze transito el *Tenor* con el *Baxo* de la *sexta* à la *octava*, y el *Tiple* de la *trecena* à la *quincena* en el quarto; siendo muy improprias posturas, por ser contra lo natural todas ellas; pues hazen transito, baxando à especies que devian

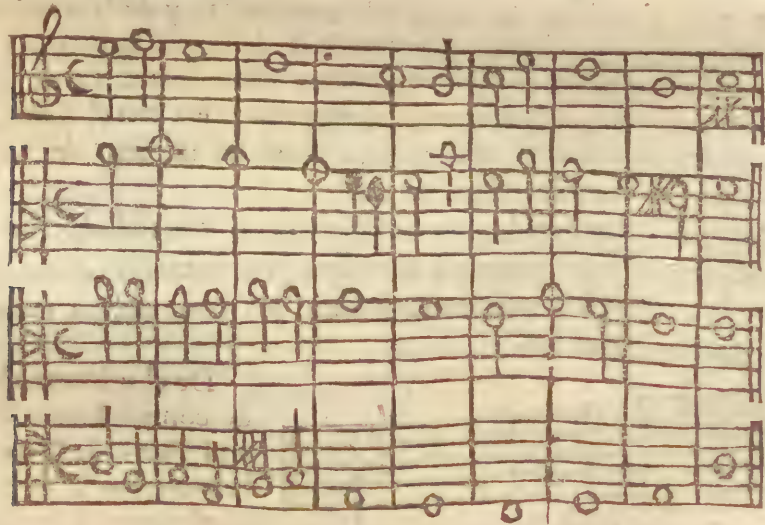
L 2 subir,

D. Thom. de Cœl.
15. cap. 16. *Vio-
lenti autem quibus
moventur ad loca
aliena.*

subir; porque la *trecena* está mas baxa que la *quincena*, y devia subir, para ir à ella, segun lo natural; y lo mismo es ir de la *sexta* à la *octava*, pues tambien haze transito de una à otra baxando, deviendo subir segun lo natural: Porque todo movimiento es violento, que mueve àzia contraria parte, de donde deve mover; como dexo dicho en el Capitulo segundo de este Libro, con el Angelico Doctor: Y assi digo, que por *movimiento recto*, sea subiendo, ò baxando las dos, de *sexta*, ni de ninguna compuesta suya no se puede ir à *octava*, ni à ninguna de sus compuestas: Y aunque entre las voces particulares, siendo de mucho el numero de ellas lo hazen algunos Maestros, no obstante, que tienen la razon de poder colocar las voces en sus puestos, sino lo hizieren, será mejor; pues escusarán de que dichos movimientos sean violentos por ir contra el natural.

Por movimiento *igual*, sea *ascendente*, ò *descendente*, tambien se defiende en la practica el ir de la *sexta* à la *octava*, y lo mismo entre sus compuestas. Este movimiento es quando la una voz no mueve, y la otra haze transito de una especie à otra, sea subiendo, ò baxando: La razon que ay para no ir de la *sexta* à la *octava* de este modo, es por huir de la imperfeccion de hazer transito de la especie menos sonora, à la mas sonora, y perfecta saltando; pues es preciso que mueva una *tercera*, para ir de la *sexta* à la *octava*. Si es la voz baxa, la que mueve, mueve àzia baxo; y si es la voz alta, àzia arriba.

No tengo por tan improprio este modo de ir de la *sexta* à la *octava*, como los otros que dexo dichos. Pondré aqui figurado el modo, para que mejor se entienda.



En el segundo compàs mueve el *Baxo* de la *trecena*, que forma con el *Tiple* à la *quincena*: En el sexto se puede reparar, que estando quieto el *Baxo* mueve el *Contralto*, tambien de la *trecena* à la *quincena*, subiendo una *tercera*.

Vna, y otra son posturas poco sonoras, pero à la segunda ay mas razon para reprobarla, que la primera; como ay *ligadura* entre el *Contralto*, y el *Tiple* al mismo tiempo de la *trecena*, se disimula con la ligadura la poca sonoridad de esta especie: Y como quando vâ à la *octava* el *Baxo*, desliga el *Contralto* en la *tercera mayor* con el *Tiple*, forman-

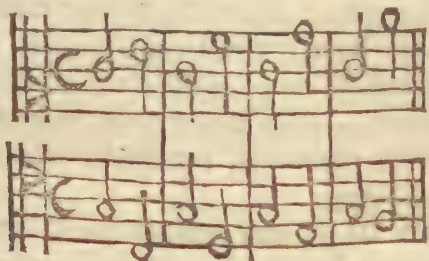
mando *sexta menor* con el *Baxo*, es postura muy armoniosa, y sonora; y por una, y otra se nota muy poco la dureza de la *trecena*: Y en un caso semejante à este, no me pareciera mal el que fuera de la *sexta* à la *octava*, ò de la *trecena* à la *quincena*.

Pero de el modo que va en el *sexto* compàs, muda de especie; porque no ay *ligadura* que disimule como en la otra, y se dexa bastante-mente sentir su dureza, y poca sonoridad: Y assi mi sentir es, que es digna de reprobear semejante postura, y que se tenga por muy impropria. Y solo en casos, que deteniendole poco en la *sexta*, ò *trecena*, como en alguna glosa de figuras menores, se puede hazer; por la razon, de que passando con velocidad por ella, no ay tanta ocasion de sentir su poca sonoridad; pues no se reprueba de el modo que digo el pasar por la *septima*, y otras disonantes, que ofenden mas al oido, y de el mismo modo, aunque sea el *Baxo* el que mueva.

Moviendo el *Baxo*, està mas puesto en pràctica; porque dicen los que lo aprueban que es postura mas sonora, y no se engañan de el todo: He de tocar semejante materia precisamente en otra parte, y por esso aqui no me alargo mas en orden à ir de la *sexta* à la *octava*.

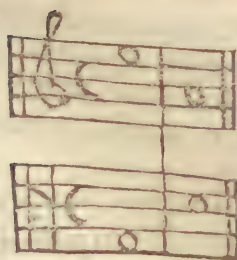
En orden à los transitos que puede hazer de la *sexta mayor* à la *quinta*, dirè aora, que por movimiento *contrario disjuntivo*, jamás puede: Pero de la *sexta* à la *decena*, puede; mas de ningun modo es licito, porque no pueden sin saltar las dos voces; imperfeccion, que junta con la poca sonoridad de la *sexta* la haze mayor; à mas de pervertirse el orden de ir de las especies simples à las simples, y de las compuestas à las compuestas, porque la *sexta* es especie simple, y la *decena* es especie compuesta.

Algunos Maestros usan algunas posturas semejantes, à mucho numero de voces; pero no las apruebo segun mi dictamen por las razones dichas. Entre estas dos voces se podrá ver para que mejor se entienda lo que digo.



Estos son de todos los modos que puede suceder el ir de la *sexta mayor* à la *decena*, por movimiento *contrario disjuntivo*; pero todos ellos los tengo por reprobables à qualquiere numero de voces que fuere.

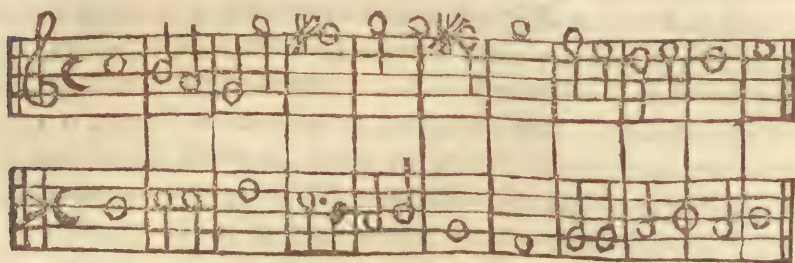
Quando es por movimiento *contrario conjuntivo*, no puede suceder el ir de la *sexta* à la *quinta*; pero tal vez puede suceder ir de la *trecena*, assi como se verá en este exemplo.



De este modo, por tan impropria tengo esta postura, como las que antecedentemente he dicho, por pervertir tambien el orden natural de ir de compuesta à simple, como de simple à compuesta; mayormente moviendo de salto las dos voces, y despidiendose de especie tan poco sonora.

Por movimiento *igual*, assi *ascendente*, como *descendente* (que es quando la una voz està quieta, y la otra mueve) es postura muy natural el ir de la *sexta*

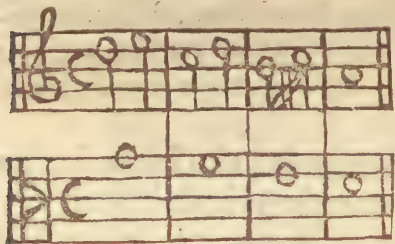
sexta à la quinta, ò de la trecena à la decena, que es lo mismo; tanto, que algunos Practicos son de opinion, que no se pueda usar de la sexta, sino es, que sea saliendo à la quinta, de el modo que digo, ò para ir à la octava por movimiento contrario disjuntivo.



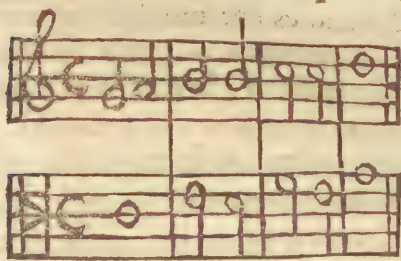
En el segundo compàs vâ de la *sexta* à la *quinta* el *Tiple*, por movimiento *descendente*, estando quieto el *Tenor*; y en el quinto compàs, estando quieto el *Tiple*, vâ el *Tenor* de la *trecena* à la *decena*, por movimiento *ascendente*; y en el octavo compàs el *Tiple*, por movimiento *descendente* vâ tambien de la *trecena* à la *decena*.

Son estas muy proprias, y naturales, porque à mas de ser sonoras, el movimiento que sola una voz haze, es de grado; y guarda el orden natural de ir de simple à simple, y de compuesta à compuesta.

De la *sexta* à la *quinta* por movimiento *recto*, assi *ascendente*, como *descendente*, tengo por improprias las posturas de todos los modos que pueden ser, pues ninguna puede aver que no sea por movimiento de salto; pero si la musica fuere à ocho, se podrá usar solo una, y es de el modo siguiente.



de semejante postura, por aver suficientes puestos donde poder colocar las voces. Y si es por movimiento *recto ascendente*, tambien à ocho se podrá ir de la *sexta* à la *quinta*, como se sigue.



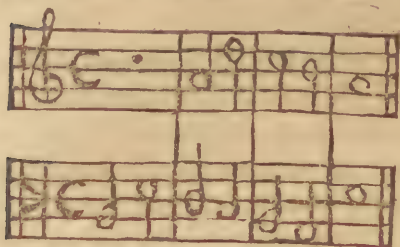
Este es el mas proprio modo de ir de la *sexta* à la *quinta* por este movimiento; pero por quanto es de salto la una voz, será bien, que no se practique menos que à ocho, como lo sienten assi muchos buenos practicos, porque à menos voces no ay necesidad de usar

Por las mismas razones que la otra se puede hazer esta postura à ocho; pero entiendele con el *Baxo* aquella, y esta; porque entre las voces particulares, aunque sea à quatro, se puede practicar sin reparo, como muchas de las otras, que dixé eran reprobables; que quando son con el *Baxo*, se siente

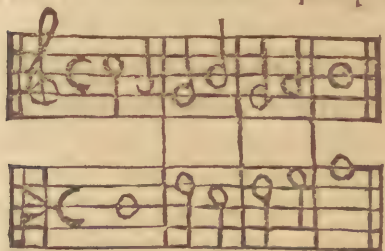
mas su disonancia: Que siendo entre las voces de en medio, la gran sonoridad de unas, disimulan la que es menos en otras.

De la *sexta* à la *tercera* no se puede ir por movimiento *contrario disjuntivo*, pero puede de la *sexta* à la *decena*; y aunque tiene su poco de aspereza, està puesto en practica en algunos casos forzosos; como es en al-

algunas imitaciones, semejante à lo que aqui se puede ver.



Por movimiento *contrario conjuntivo*, es mas proprio el ir de la *sexta* à la *tercera*, à la qual puede ir en dos modos; y son como se sigue.



Verdad es, que sin algun motivo no se deve usar, por ir contra el orden de el uso de las especies consonantes, porque vâ de simple à compuesta; aunque como no puede ir à la simple, que es la *tercera*, deve tener algun disimulo.

De el primer compàs al segundo, vâ saltando el *Baxo* una *tercera*, y el otro de grado de la *sexta* à la *tercera*. De el segundo al tercero compàs, passa de una à otra especie subiendo de grado el *Baxo*, y baxando de salto de *tercera* el *Tiple*.

De uno, y otro modo se practica, pero si es *sexta menor*, son posturas mucho mas sonoras: Y yâ que sea *sexta mayor*, como lo es en este exemplo la mas sonora, es la primera. Mi sentir es, que siempre que aya motivo para usar estas posturas assi, se puede licitamente; pero si fuere *sexta menor*, sin reparo alguno.

Por movimiento *recto*, si es *ascendente*, no se puede ir de la *sexta* à la *tercera*, ni à la *decena*, que no sea cantando mal las voces; pero si es *descendente*, se puede ir, pues sin reparo alguno se practica.

Por movimiento *igual descendente*, tambien esta puesto en practica el ir de una à otra especie; pero si es de *sexta mayor*, es mas aspera, que de *sexta menor*. Por movimiento *igual ascendente*, digo lo mismo, que aunque està puesto en uso, es postura mucho mas sonora quando se des- pide de *sexta menor*, para ir à la *tercera*, que quando de mayor.

Esto es aver dicho generalmente los transitos que se pueden hazer, y no se pueden hazer de la *sexta mayor* à otras especies: Dexo otras muchas particularidades para mas adelante, en que serà forzoso tocarlas, aviendo de tratar de la colocacion de las voces en sus puestos, segun el numero de ellas que fueren.

CAPITULO XIV.

DE LAS QUALIDADES DE LA SEXTA MENOR;
y de el modo con que se deve practicar en las composiciones.

ES la *sexta menor*, llamada de los Practicos assi, una de las especies consonantes, y diferente de la *sexta mayor* (de quien he escrito en el Capitulo antecedente. Distinguiâ la los Griegos de aquella, llamandola *Exacor minor*, ò *Exacordio menor*. Tiene esta un *semitono* menos, aunque de quatro *comas*, (que es al que llamo *semitono menor*.) El intervalo que ay de un extremo à otro de esta *sexta*, es de la proporcion *supertriparciens quintas*, que se halla de ocho à cinco, y es de el genero *superparciens*.

La composicion de esta especie es de cinco intervalos menores, assi como la mayor; pero con la diferencia, que en esta son los tres intervalos de tono, y los dos de *semitono*; que en aquella son los quatro de *Tono*, y uno de *semitono*, como dixe en el Capitulo antecedente; en lo que deven poner cuydado los que estudian la musica es, en procurar saber la diferencia que ay entre una, y otra; porque se ofrecen muchos casos en la composicion, en que forzosamente à vezes ha de ser *sexta menor*, y à vezes *mayor*: Pues assi como ay diferencia en la cantidad de una, y otra, assi la ay tambien en la sonoridad; porque la *menor* es mas sonora, y por su sonoridad en muchas posturas, donde naturalmente la ay *mayor*, se haze *menor*.

La causa de ser mas sonora que la *mayor* es, por estàr mas cerca de la *quinta* especie sonorissima, y perfecta, pues no dista de ella mas que un *semitono*, que por esso la llamaron los Musicos Latinos *semitonus cum Diapente*. Hallase naturalmente esta *sexta menor* cantandole por *Bequadrado*, y *Natura*, solo en tres puestos, que son de *Elami* à *Cesolfaut*, de *Alamire* à *Fefaut*, y de el *mi* de *Befabemi* à *Gesolreut*. Y quando se canta por *Bemol*, y *Natura*, se halla de *Dela solre* al *fa* de *Befabemi* (en lugar de la que quita el *Bemol*) de el *mi* de *Befabemi* à *Gesolreut*: De modo, que sea cantando por *Bemol*, ò por *Bequadrado*; solos son tres los puestos donde naturalmente se halla, aunque en cada uno con diferencia: Pues en la que ay desde *Elami* à *Cesolfaut*, cantando por *Bequadrado*, tiene en el extremo grave el un *semitono*, y en el extremo agudo el otro; y la que ay de *Alamire* à *Fefaut*, se diferencia, en que por la parte grave no se halla el *semitono*, hasta el segundo intervalo; aunque el otro lo tiene en el extremo agudo: La que ay desde el *mi* de *Befabemi* à *Gesolreut*, tambien se diferencia de las otras; pues aunque el primer *semitono* lo tiene en el extremo grave, el segundo lo tiene al quarto intervalo.

La misma diferencia ay quando se canta por *Bemol* en los tres puestos, donde se halla dicha especie, pues en la que se forma de *Alamire* à *Fefaut*, tiene los dos *Semitonos* en los dos extremos; y en la que ay de *Dela solre* à *Befabemi*, el uno lo tiene al segundo intervalo, por la parte grave, y el otro en el extremo agudo. En la que ay de *Elami* à *Cesolfaut*, se halla por el extremo grave el un *Semitono* al primer intervalo; y el segundo al quarto.

Tienen tambien la diferencia, assi estas *sextas menores*, como las *mayores*, en ser los intervalos de *Tono*, de que se componen unos de la proporcion *sexquintava*, y otros de la proporcion *sexquinona*; que por esso, aunque se dèn dos, ò mas *sextas* juntas, no es la Musica menos armoniosa por la variedad de proporciones, que ay en los movimientos de una à otra.

En quanto al uso de esta *sexta menor*, advierto, que en las Composiciones muchas vezes sucede ponerse sobre el *Baxo*, aviendo otra voz en *quinta*, ligando; y esta ligadura no es con el *Baxo*, si solo entre las dos voces que ocupan la *sexta*, y la *quinta*; la qual, es ligadura de *segunda*, ò de *septima*, si la voz que liga, ò padece està en la *docena*, y la que la haze padecer està en la *sexta*: Pues como en los tres puestos que he dicho se hallava naturalmente la *sexta menor*, en los dos de ellos tiene

tiene el un *Semitono* en el extremo agudo, sucede muchas veces, que la voz que està en quinta con el *Baxo*, y ligando con la que està en *sexta*, forman una *segunda menor*, que es de *Semitono*; la que es mucho mas disonante que la *segunda mayor*. Y conviene, para que no se sienta tanto la disonancia, remediarlo con salir antes de la *ligadura*. Mas bien declarará la práctica lo dicho.

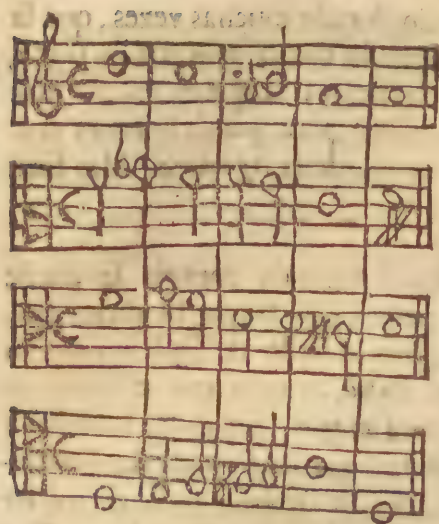


En el segundo compàs se puede ver practicado lo que he dicho arriba, pues se halla el *Tiple* en *docena* de el *Baxo*, ligando con el *Tenor* en *septima mayor* (que es de la misma qualidad que la *segunda* de *Semitono*.) No se detiene todo el medio compàs en la falla, porque no se sienta tanto su disonancia, que por esso sale antes de ella; aunque se supone estar cumplida la *ligadura*.

Siguiese otra *ligadura* tambien de *septima*, entre las mismas voces, y se puede reparar, que de ella no sale antes, como de la primera; siendo assi, que tambien es *sexta*, el *Tenor* con el *Baxo*, y el *Tiple* *docena*: Pero està la diferencia en que la primera *sexta* de el *Tenor*, es *menor*; la qual haze padecer al *Tiple* en *septima mayor*, mucho mas disonante que la que se sigue al otro compàs; que por ponerle en *sexta mayor* el *Tenor* de el *Baxo*, es *septima menor* la que forma con el *Tiple*: Y por no ser tan disonante como la *mayor*, no ay tanta necesidad, para salir antes de ella.

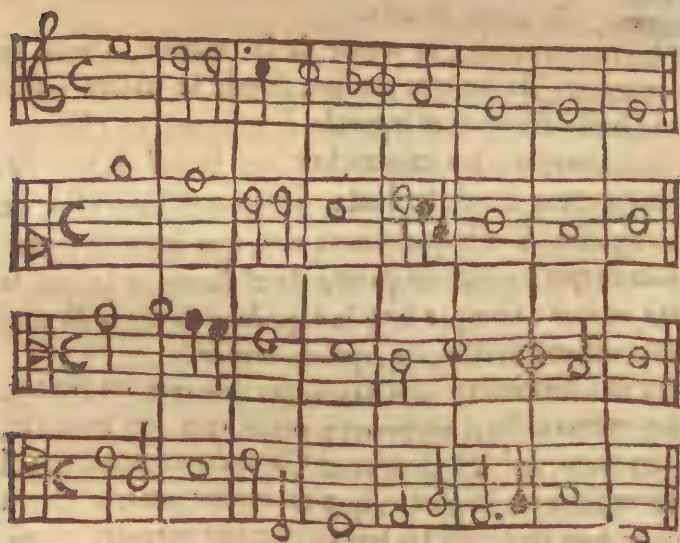
Diferenciase las *sextas* naturales, la *menor* de la *mayor*, à mas de lo dicho, en que las menores, de los tres puestos, donde se hallan naturalmente, en los dos se halla siempre el segundo *Semitono*, en el extremo agudo, y en la *sexta mayor*, sea cantandose por *Bemol*, ò por *Bequadrado*, en los cinco puestos donde se halla, siempre es intervalo de *Tono* el de el extremo agudo: Y assi qualquiera voz, que ligue en *segunda* con otra, hallandose la que padece en *quinta* de el *Baxo*, y la que la haze padecer en *sexta mayor*, siempre será la *ligadura* de *segunda mayor*; y si la que liga esta *octava* arriba, de *septima menor*.

Tambien necessita el Compositor muchas veces, de que las *sextas*, que naturalmente son *menores* sean *mayores*; y otras, que son *mayores*, conviene, que se hagan *menores*. Yà dixè en el Capitulo antecedente el modo de hazer accidentalmente la *sexta*, que es *menor*, *mayor*; agora dirè el modo con que se han de hazer las *sextas*, que son *mayores*, *menores*, por convenir tanto lo uno como lo otro. Hazese con los mismos señaes, aunque poniendolos al contrario; pues si à la *sexta* que es *mayor*, se le pone *Bemol* en la parte aguda, se convierte en *menor*; y si se haze *Sustenido* en el extremo grave, tambien. Vno, y otro podrá ver el curioso aqui figurado.



En el primer compás sube de la docena à la trecena el Contralto, y siendo así, que es mayor la trecena que ay sobre Delasolre, naturalmente se haze menor con el Bemol, porque allí conviene, para que ligue en quinta menor aquella voz con el Baxo. Al tercer compás, se haze menor la sexta, que ay de Fesaut à Delasolre, formandose con el Tenor, y el Baxo, haziendo Sustainido en el extremo inferior de ella; porque importa allí, para que sea en quinta menor la ligadura de el Tiple.

De modo, que muchas vezes el hazerle menores las sextas que son mayores, no es tanto por convenir à la misma sexta, quanto à otra especie; como las dos posturas que está puesto en practica, en el exemplo antecedente; pues en una, y otra es por hazer la quinta menor. En la primera, por la que se sigue; en la segunda, que es donde está el sustainido, por la que ay actual; y en una, y otra parte es el hazer menor la quinta, por razon de la ligadura. Las mas vezes que se haze ligadura en la septima menor, aviendo de desligar en sexta, es en la menor; como no aya de cerrar clausula en la octava: Y en estos calos, sino es menor la sexta naturalmente, donde ha de desligar, se haze accidentalmente, como no se siga inconveniente de mezclar especies de otro Tono. Se podrá ver puesto en practica, en el exemplo siguiente, lo dicho.

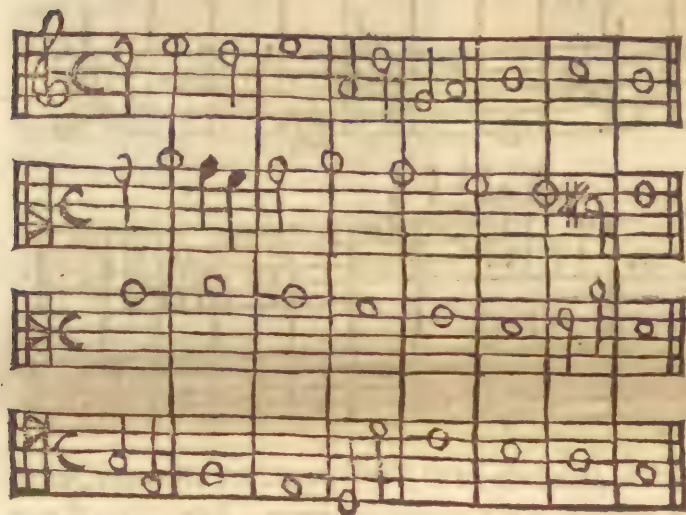


En el segundo compás se halla, ligando el Tenor en septima menor, y de ella desliga en la sexta menor. En el quarto compás se halla ligando el Tiple en septima menor con Delasolre, y al desligar se haze accidental la sexta menor, donde desliga; y aun-

que es prevención de la ligadura, que se sigue de quinta menor, de el mismo modo deviera desligar en la misma especie, aunque no se siguiera ligadura, por la razon de la buena sonoridad.

En el sexto compás liga el Tenor en septima menor, teniendo su salida à la misma especie que las otras, por convenir allí; porque no cierra clausula, como por prevenir la ligadura de quarta, que se sigue al otro compás

pàs. Y advierto, que aunque no previniera otra ligadura, como previene, deviera ser siempre *sexta menor*, donde desliga. Al contrario sucede quando se hazen ligaduras en *septima mayor*, que cierre clausula, ò no cierre; su ordinaria salida, aviendo de ser à *sextas*, es à la *mayor*. Y la razon es, por ser la que està mas cerca de donde liga; y quando assi sucede, aunque aya de cerrar en la *octava*, nunca se haze la *sexta*, donde desliga, mayor, accidentalmente, porque en semejantes puestos, la ay naturalmente *mayor*. Y es regla fixa, que sobre el punto que ay *septima mayor* naturalmente, lo es tambien la *sexta*. Aqui se verà por demonstracion, para que mejor se entienda lo dicho.



En el segundo compàs, sobre *sefaut* liga en *septima mayor* el *Tiple*, y desliga en la *sexta mayor*; y aunque cierra en la *octava*, precisamente, aunque no hubiera de cerrar, avia de desligar en la misma, porque no tiene otra especie imperfecta mas cerca. En

el quinto desliga el *Contralto* tambien de la *septima mayor* en la misma especie de *sexta*, sin que cierre en la *octava*; y en el compàs que se sigue, como yà es ligadura de *septima menor* la que ay, desliga en *sexta menor*, porque no ha de cerrar aun; pero en el compàs, antes de el final, desliga en la *sexta mayor* de la *septima menor*, porque cierra en la *octava*. Y como naturalmente de *Alamire* à *sefaut*, es la *sexta* que ay *menor*, se haze *mayor* accidentalmente por cerrar clausula.

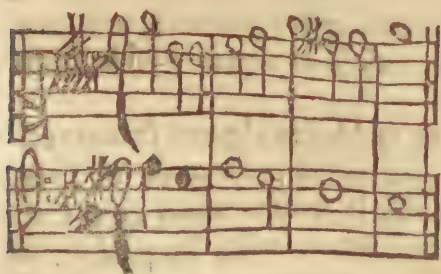
Mas singular es la *sexta menor*, en lo que dirè, que la *mayor*; y es, que en ella se puede prevenir para ligar en mas disonantes que en la otra. Puede se prevenir para ligar, en *quarta*, en *quinta menor*, y en *septima menor*; pero en la *sexta mayor* no se puede prevenir sino para ligar en *septima mayor*, y en *quarta*. En los exemplos arriba puestos se verà uno, y otro practicado, y por ello me parece ocioso el repetir aqui la dicha practica.

Los Practicos modernos introducen en la Musica algunas *sextas* accidentales, assi *mayores*, como *menores*, que no son proprias de el *Tono*, que es la *obra*, assi como dixe, hablando de la *tercera menor* en el Cap. 12. Los tales que usan de semejantes especies en todos los puestos, las hazen como si fueran naturales, assi *mayores*, como *menores*; pero no es esto aun lo mas, sino es, que los que pulsan Instrumentos, como Organitas, y Arpistas, aunque no tengan la cantidad que deven tener las especies, las usan, como si la tuvieran cumplida: Pues por usar de la *sexta*

menor, donde no la ay en el Instrumento naturalmente, la suplen con la *quinta mayor*, ò *superflua*; no reparando en que es disonante, que tiene una *Coma* menos: Y quando necesitan de hazer una *sexta mayor* accidental, se valen de otra especie disonante, que tiene una *Coma* mas, como es la *distancia*, que ay desde *Fesaut Sustenido*, à *Elami Bemol*; ù desde *Cesolfaut Sustenido*, al *Bemol de Befabemi*, que para mayor claridad lo pondré aqui figurado.



Reparese, que quando se señala en el *Tiple Bemol* en *Alamire*, en el un compàs es *tercera menor* con el acompañamiento, ò *Baxo*, y en el que se sigue, *sexta menor*. La *tercera*, ni la *sexta* no la ay naturalmente en el Organo, ni en el Arpa, sino se sube la cuerda de el *Sustenido* de *Gesolfaut* una *Coma*: Y no obstante, que se halla baxa la *tercera*, la usan en el Organo, valiendose de el *Sustenido* de *Gesolfaut* con *Fesaut*; y la *sexta* la suplen con la *quinta mayor*, que ay desde *Cesolfaut* al *Sustenido* de *Gesolfaut*, especies por si muy disonantes; à mas de que se aumenta la disonancia con la voz que canta, formando la *tercera*, y *sexta*, con la justa cantidad que deven tener, hallandose las voces que se ponen en el Instrumento en dichas especies, baxas una *Coma*; y assi no pueden dexar de ser dichas posturas muy asperas. En el exemplo que se sigue se puede experimentar la misma dureza, aunque en distinta especie.



Se puede ver, que quando en el *Tiple* se señalan los *Sustenidos* en *Delasolre*, son *sexta mayor* con el *Baxo*, que se halla en el *Sustenido* de *Fesaut*: Y como en el Organo no ay *Sustenido* en *Delasolre*, lo suplen con el *Bemol* de *Elami*, que està una *Coma* mas alto; por lo

qual es especie tan disonante como las otras que dexo dichas: Y assi fuera menos malo, echar los Instrumentistas la voz fuera en tales calos. Por aora no diré mas sobre esta materia, porque adelante he de tratar con mas expression de ella.

Lo

Lo que aora profeguirè en dezir de la *sexta menor*, es, que en quanto al transito de ella à otras especies, se està en lo mas à lo que dixe en el Capitulo antecedente de la *sexta mayor*; menos en algunas posturas, que se deve diferenciar su uso, segun dire.

En quanto al ir à la *octava* por movimiento *contrario disjuntivo*, de el mismo modo se puede ir de la *sexta menor*, que de la *mayor*, quando ay algun inconveniente, para que no pueda ser *mayor*; como en un caso semejante al siguiente.

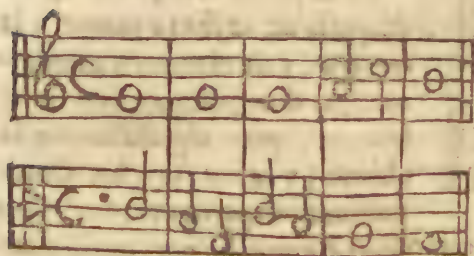


En el segundo *compàs* vè el *Tiple* de la *trecena menor* à la *quincena*. No puede ir de la *mayor*, por el inconveniente de hallarle con el *Tenor* en *octava*, quando està en la *sexta*; y aver de ser forzosamente *menor*, por quedarse ligado el *Tenor*, para el *Compàs* siguiente: Y assi en semejantes casos puede.

Por movimiento *contrario conjuntivo*, no tiene lugar, ni la *mayor*, ni la *menor*; ni aun de la *trecena* puede ir propriamente, como ya dixe en el Capitulo antecedente.

Por movimiento *recto descendente*, y *ascendente*, todo lo que dixe de la *sexta mayor*, digo de la *menor*, que es improprio su uso.

Por movimiento *igual descendente*, ay mas razon, para ir de la *sexta menor*, que de la *mayor*, porque es especie mas sonora, y el movimiento es siempre de *tercera mayor*, que causa mas sonoridad. Es semejante à lo que se verà aqui figurado.

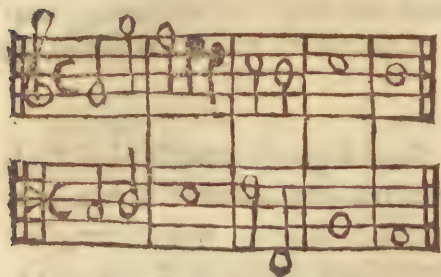


Advierto, que aunque aqui pongo el exemplo en *Duo*, no es bien que se haga menos que à tres voces. Porque no puede ser tanta la precision, que en tan corto numero de voces no aya otra cosa que hazer; y es bien que se escuse lo possible de ir de la *sexta* à la *octava*, pues no dexa de ser, la una de las menos sonoras è imperfecta; y la otra la de mayor sonoridad, y la mas perfecta; y el passar de un extremo à otro siempre que se pueda, se deve evitar.

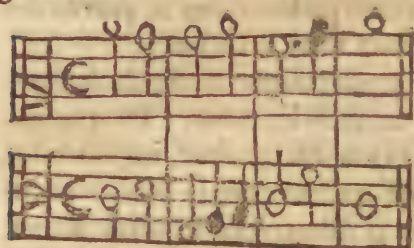
De la *sexta menor* à la *quinta*, no puede ir por movimiento *contrario disjuntivo*, aunque à la *docena*, si pero no es proprio, como ya dixe en el Capitulo antecedente, hablando de la *sexta mayor*; y assi deve guardarle el *Compositor* de ello.

Por movimiento *contrario conjuntivo*, tampoco tiene lugar el ir de la *sexta* à la *quinta*, ni de la *sexta* à la *docena*. Por movimiento *recto*, assi *ascendente*, como *descendente*, no tiene mas de lo que dexo dicho de la *sex-*

sexta mayor en el Capitulo precedente , aunque de un modo puede ir de la *sexta* à la *decena* lícitamente , y esto, tanto de la *menor* , como de la *mayor*. Y es, en caso , que la una voz mueva de *octava* , y la otra de grado , así subiendo , como baxando. Y es de este modo.



quando mueve de *quarta* el *Baxo*, àzia arriba, que es lo mismo que
passar de la *sexta* à la *tercera*, como està figurado en el exemplar si-
guiente.



De el primero al segundo *compás* haze tránsito de la *sexta mayor* à la *deccna*, y en el tercero de la *sexta* à la *tercera*. Y aunque son *sextas mayores* las dos; tan reprobable tránsito es el de la *menor*, por su poca sonotidad.

Esto es **avér escrito generalmente** las circunstancias mas esenciales de todas las especies consonantes, y de los transitos, que de unas à otras pueden hazer ; para que los que estudian la composicion, leyendo con cuydado , assi este , como todos los Capítulos antecedentes , se adelanten con menos trabajo de sus Maestros, aprovechandose de las reglas, que en todos ellos hallarán.

CAPITULO XV.

EN QUE SE TRATA GENERALMENTE

de las especies disonantes, admitidas en la Música.

CONsiste la armonia en la composicion de muchas, y diversas quantidades mezcladas, conviniendo todas en un agregado de perfecta melodía, y suavidad. Así parece que nos lo dá á entender el Filosofo, pues dize, que la armonia es una composicion, ó razon de variedad de cosas mezcladas. Y conviniendo Juan Gramatico en lo mismo, dize ser una union de cosas mixtas.

Es la Música un agregado de especies, unas consonantes, y perfectísimas, otras no tanto, otras imperfectas, y otras disonantes. De toda esta variedad se haze un compuesto armonico, de que resulta la perfecta melodía: Y aunque en las disonantes por sí solas no la ay, pero mezcladas con las consonantes, segun orden, y concierto, son de tanta utilidad en la Música, como las consonantes.

Dexo ya escrito de todas las especies consonantes en los Capítulos precedentes, así de sus propiedades, como de el modo con que se deven usar en la Música; y así será razon escribir aora de las dilonantes, ya que de unas, y de otras se compone el ag.egado armonico.

Dixe en el Capitulo 3. de este Libro, que eran seis las especies consonantes, que se usavan en la Musica, de las quales dexo ya escrito: Y agora dirè que son ocho las especies disonantes que se practican, las simples, ò incompuestas: Porque de cada una de ellas se componen otras muchas, de el mismo modo que de las consonantes.

Estas ocho distancias son, *segunda menor*, *segunda mayor*, *cuarta diminuta*, *cuarta mayor*, ò de Tritono, *quinta menor*, *quinta mayor*, ò *superflua*, *septima menor*, y *septima mayor*. De estas ocho especies se hacen tres divisiones en la Musica; unas, que son introducidas por medio de la ligadura, para padecer; otras, que se introducen para hazer padecer;

cer, y otras, que ni padecen, ni hazen padecer. Las que se ligán, ò padecen, son cinco, *segunda menor, segunda mayor, quinta menor, septima menor, y septima mayor*. La que haze padecer es una sola, y es la *quarta de Tritono*. Las que ni padecen, ni hazen padecer, son la *quarta diminuta*, y la *quinta superflua*. Explicaré aora todo lo dicho.

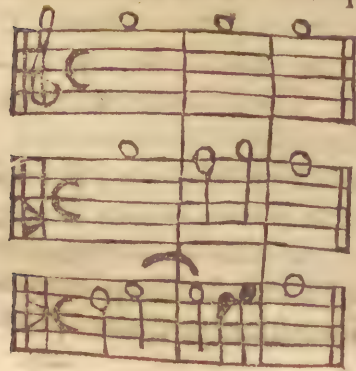
Las disonantes, que en la Musica se introducen por medio de la *ligadura*, dize se, que padecen, hablando metafóricamente; Porque assi como la cosa que está atada, ò ligada, si es sensible, padece, impidiendole la ligadura las operaciones naturales; assi mesmo es en la Musica aquella voz, à quien precisa el Musico esté en la disonancia, segun el orden, ò reglas de el arte, quieta algun tiempo determinado; y por esso se dize que padece.

Dize se tambien, que haze padecer la otra voz con quien se forma la disonancia, porque no tiene tiempo determinado en la quietud de la especie, y ordinariamente está la que liga mas tiempo quieta, ò por lo menos con mas precision, que la que haze padecer, aunque esté mas tiempo sin movimiento, tiene libertad para hazerlo; pues no tiene tiempo determinado, para estar en la disonancia. Todo esto se entenderá mejor, quando escriba de la ligadura. Lo que aora digo, es, que toda disonante en quien se puede ligar, puede tambien hazer padecer; porque sea consonante, ò disonante, toda especie tiene dos extremos; y en las disonantes en el uno se liga, y padece aquella voz con la otra, que ocupa el otro extremo, que es la que la haze padecer.

Las cinco disonantes, en que he dicho se podia ligar, tambien pueden hazer padecer.

En la *quarta de Tritono*, no se puede ligar; pero puede hazer padecer. Veo, que me pueden dezir, que donde ay quien haze padecer, ha de aver quien padezca? Respondo à esto, que la voz que padece, tiene cantidad de tiempo determinada, para no mover; y es dos movimientos de compás ordinariamente, el uno donde previene, y el otro donde liga: Pero la voz que haze padecer, puede ser mas, y menos el tiempo que esté en la disonante, y en esto se diferencian.

Quando se haze padecer con la *quarta de Tritono*, es el Baxo el que liga; y en la Musica, que es à mas de dos voces, no solo es la voz de la *quarta* la que haze padecer, sino es la que se pone en la *segunda*, ò *novena*; y en semejante caso no es la ligadura con la de *Tritono*, sino es con la *novena*, ò *segunda*, que es la disonante, que permite las tres condiciones que deve tener la ligadura: Como es prevenir, y ligar en ella, y desligar de ella en la especie imperfecta, sin que tenga necesidad de mover la voz; assi como vá aqui figurado.

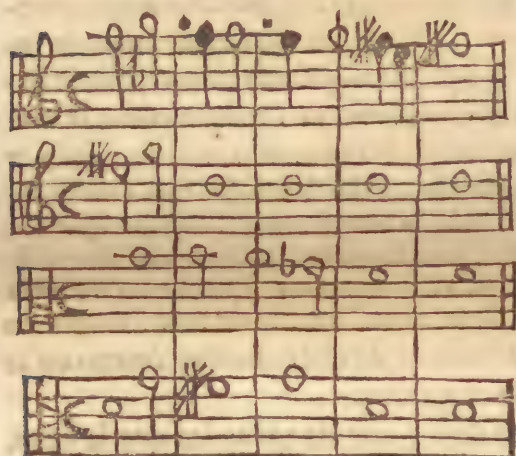


Aqui se vê declarado lo que he dicho, pues previene en la *novena*, que es compuesta de la *segunda*, liga en la misma, y desliga de ella sin mover en la *decena*. Y aunque en la *quarta de Tritono* se pone la otra voz al tiempo de formar la ligadura, ni haze, ni deshaze, pues de qualquier modo está perfectamente la ligadura sin ella, y con ella; y tan solamente ha-

ze oficio aquella voz de acompañar à las otras. Tratarè de esto con mas individuacion adelante, y aora passarè à dezir de las disonantes, que no se liga en ellas, ni hazen padecer.

Estas son la *quarta diminuta*, y *quinta superflua*, como yà dixe. Son estas dos especies muy disonantes, y no ha hallado el arte modo para que se usasen con el *Baxo*, sin que ofendiese al oïdo su disonancia.

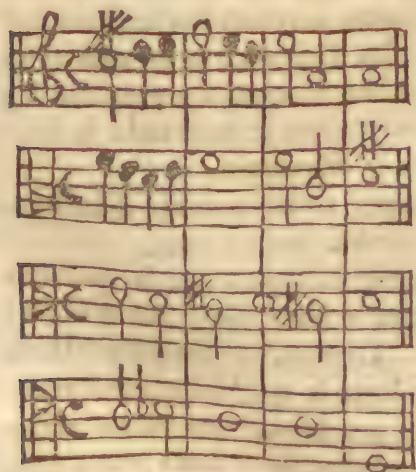
Componese la *quarta menor* de tres intervallos, assi como la *quarta perfecta*; pero con la diferencia, que en esta disonante, los dos intervallos son de *Semitono*, y solo uno de *Tono*: Y en la perfecta los dos son de *Tono*, y el uno de *Semitono*. Tiene la *menor* quatro *Comas* menos, y una mas que la *tercera mayor*; lo que la haze mas disonante, que à ninguna otra de las que se ligan. Algunos Maestros han hecho ligadura en ella, pero ni es ligadura, ni suena bien; pondrè aqui el modo de como la usan algunos en forma de ligadura, aunque no se ha de tener por tal.



En el segundo compàs està la *oncena*, que es compuesta de la *quarta diminuta*, entre el *Tiple* primero, y el *Tenor*. Se detiene poco en ella por su mucha disonancia; y aunque es *oncena*, supone por *decena*; y es como si cayera al mismo tiempo que el *Tenor* en ella. No se puede tener por ligadura, por no ser especie capáz, para detenerse un compàs por su disonancia tan grãde; y por esso he dicho, que no

supone por ligadura, sino es como si cayera en *Alamire*, al dár de el compàs. Quando trate de la ligadura bolverè à tratar esta materia con mas expreßion.

Solo digo de esta especie, que con el *Baxo*, jamàs se usa, sino es que sea tal vez, como dexo exemplificado; aunque entre las voces particulares sucede muchas vezes el hallarle: Y sucede, quando una voz se halla en *tercera*, ò *decena mayor* de el *Baxo*, y otra en *sexta*, ò *trecena menor*, al modo que aqui se figura.



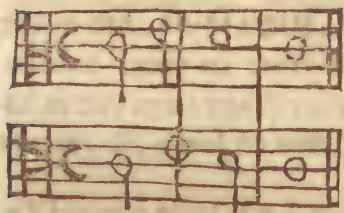
La *oncena*, que se halla entre el *Tenor*, y el *Tiple*, al segundo compàs, es compuesta de la *quarta diminuta*, y no obstante, que es entre las voces particulares, fuera su disonancia insufrible, sino baxara luego el que se halla en la *trecena* à la *docena*; y assi forma una dulce consonancia, no por razon de la dicha especie, si por las consonancias que se siguen inmediatamente: Y no ha hallado el arte otro modo para hazerla parecer bien, sino es, que de la *sexta* salga à la *quinta*,
N que

que es lo que deve executar siempre que lo use qualquiere Compositor, fino quiere saltar à la buena sonoridad.

En quanto à la *quinta superflua*, aun se han alargado tanto los Compositores en su uso, como en la *quarta diminuta*; pues en aquella han querido hazer algun amago de ligadura, como se puede ver en el exemplo que puse arriba, para poderla usar una, ò otra vez con el *Baxo*; lo que no han hecho con la *quinta mayor*, pues tan solamente se halla practicada entre las voces particulares de el mismo modo que la *quarta menor*, no obstante, que subiendo el extremo grave de la una *octava* arriba, sale la otra. Dexo de poner figurado el modo con que se halla, porque es el mismo que dexo puesto de la *quarta menor*, ò *diminuta*; pues la diferencia solo està, en que como allí se figurò, entre *tercera mayor*, y *trecena menor*, para que sea *quinta superflua*, la *trecena* ha de ser *sexta*, y la *tercera decena*.

Estos son los modos de como se usan todas las ocho disonantes generalmente. Ahora dirè algunas particularidades de ellas, que importa saberlas todo Musico Compositor. Lo primero que advierto es, que se deve hazer distincion de la *segunda menor* à la *mayor*; porque como la menor tiene quatro Comas menos, estàn sus dos extremos mas proximos, y por esta causa es doblada su disonancia. Y las ligaduras que en ella hiziere el Compositor, deve tener ligada la voz el menos tiempo que pudiese; que por semejantes especies, han dispuesto los que han ido perfeccionando el arte, que la prevencion de la ligadura, pueda ser en otra especie distinta de la que ha de ligar, tanto en consonante, como en disonante; para huir de el inconveniente de estàr mucho tiempo en la falsa, quando la disonancia de ella es mucha.

Y como la *segunda menor* es de las mas de todas las que se ligan, para que no se sienta tanto su mal efecto, se puede hazer la prevencion en especie consonante, que de esse modo no estàr en la falsa mas que el tiempo preciso: Si se repara en este exemplo, se verá practicado el modo.



Esta ligadura previene en la *tercera*, y solo està en la *segunda* el tiempo en que tiene su mayor fuerza, que es el dár de el *compàs*; y allí no se haze tan sensible su disonancia: Y tanto mas importa el hazerla allí, quanto mayores son las figuras; ò

mas à espacio fuere el *compàs*. Quando las *figuras* de la *ligadura* son menores, ò el *compàs* huviere de ir acelerado, aunque la prevencion sea en la misma *falsa*, siendo poco el tiempo en que se haze toda la *ligadura*, no se notará tanto el mal efecto de la disonancia.

Quando la ligadura es de *segunda mayor* como no es tan disonante, aunque prevenga en la misma *falsa*, no ofende tanto al oido.

La *ligadura* de *segunda*, allí *mayor* como *menor*, es la que mas generalmente se usa; pues no tan solamente se haze con el *Baxo*, sino es que tambien entre las voces particulares. Diferenciase tambien esta de todas las otras, en que siempre es la voz baxa la que se liga; al contrario de todas las otras *falsas*, ò disonantes, que la voz que ocupa el extremo agudo, es la que padece; por esto la parte de el *Baxo* jamas puede ligar en otra especie disonante que en esta.

Re.

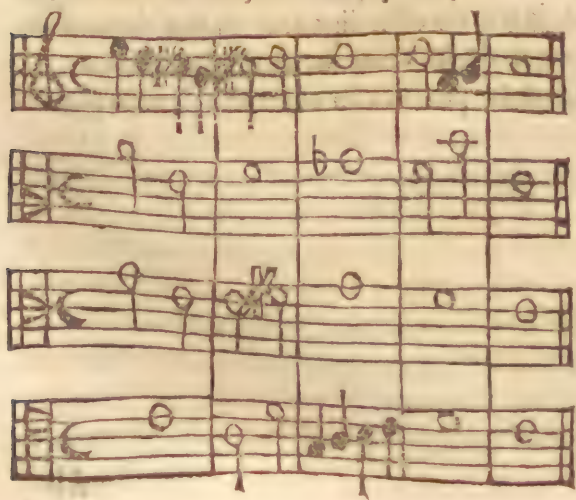
Reparará el curioso en que he dicho, que era esta la *ligadura* mas usada, porque le parecerá, que se practica mas la de *quarta*, y la de *septima*; pero puede notar, que la *quarta* no la he puesto en el numero de las disonantes; pues como dixe en los cap. 9. y 10. no la tengo por tal. Y si frequentemente se haze la ligadura que llaman de *quarta*, no lo es rigurosamente, sino es de *segunda* entre las voces que ocupan la *quarta*, y la *quinta*, donde se forma una *segunda*, que es la disonancia que ay en semejantes, que la *quarta* no lo es; porque aunque con el *Baxo* se forma, no sirve este mas que de acompañamiento; pues sin él está bien formada la ligadura. Otras vezes se haze acompañando el *Baxo* al que liga con *quinta*, y al que haze padecer con *sexta*; y tambien puede con otras especies, como diré en su lugar.

Pues si considera el Musico, que siempre que liga el *Baxo*, es en *segunda*, que la *ligadura* de *quarta* lo es tambien, y que es lo mismo quando es de *quinta*, y *sexta*; no extrañará el que aya dicho, que es la que con mas frecuencia se practica; y aun rigurosamente lo es tambien la que comunmente se llama de *novena*, quando carga sobre ella la *decena*, como con mas individuacion diré à su tiempo.

Este es uno de los modos con que están introducidas en la Musica las disonancias; y otro es por razon de *glossa*, quando passa de pronto de la consonante à la disonante, alternando de una en otra con figuras menores; que por su velocidad no disuena, antes bien aumenta la armonia la variedad de proporciones.

Es principio asentado, que siempre que el compás mueve ha de ser en especie consonante; tal vez concurrían dos, tres, ò mas especies en aquel movimiento, unas consonantes, y otras disonantes; y ordinariamente suponen todas las de aquel movimiento por la primera que fue consonante; y esto es à lo que se llama *Glossa*, como mas adelante diré.

Otras vezes sucede, que alza el compás en la disonante, pasando inmediatamente à la consonante; y en estos casos supone la mala por la buena, aunque todo es *Glossa*. Pero advierto, que todas las especies disonantes que se admiten en la *Glossa*, para que no sea impropria, han de ser de aquellas que están recibidas en la practica: Digo esto, porque los Musicos que poco saben, tal vez no reparan en ular alguna disonante de las no admitidas, y una de ellas es la que comunmente se llama *octava falsa*; que es aquella que tiene un *Semitonio menor* mas, ò menos que la *octava perfecta*, semejante à lo que aqui se verá.

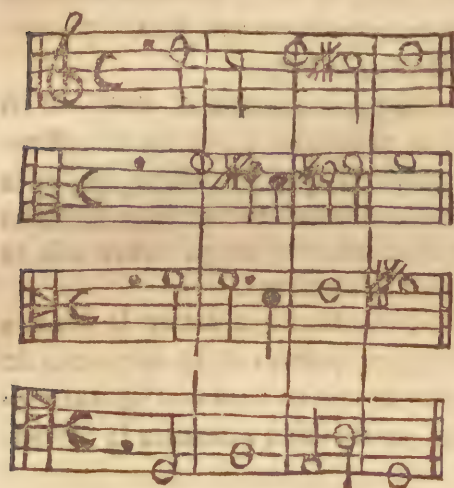


Al primer compás baja el Tiple à *Cesolfaut* *Sustenido*, hallandole el Baxo tambien en *Cesolfaut* sin él; y es una especie tan disonante, que no es admitido en la Musica su uso: Tiene un *Semitonio menor* mas que *octava*, y una *Coma* menos que la *novena menor*. En el tercer compás alza el Baxo en otra disonancia

semejante, en propiedad, aunque distinta en especie. Hallase el *Contralto* en *Befabemi Bemol*, y el *Baxo* hiere en *Befabemi fuerte*.

Esta disonante tiene un *Semitono menor* menos que la *octava*, y una *Coma* mas que la *septima mayor*; especie tan alpera como la antecedente, que por su gran disonancia, una, y otra están excluidas *in totum* de la práctica sonora.

Otra especie disonante suelen practicar los Musicos de corta experiencia, y poco saber, que no ay mas razon para estar excluida de la Musica que las antecedentes. Y es la que aqui se verá figurada.



En el segundo compàs se halla el *Baxo* en *Fefaut*, y el *Contralto* al alçar baxa à *Gefolreut Sustenido*, de donde passa inmediatamente à *Fefaut*, que no lo es; es movimiento muy disonante, porque ni es *tercera menor*, ni *segunda mayor*: Tiene una *Coma* menos que la *tercera*, y un *Semitono menor* mas que la *segunda*. Y aunque por ser tan disonante está excluido el uso de dicho movimiento, tambien lo está la especie que forma *Gefolreut*, siendo *Sustenido*, con el *Baxo*, que está en *Fefaut*. Pues aunque quieran dezir, que es pasar la mala por la buena, no es de las malas permitidas; que quando no se permite el movimiento de ellas, menos se deve permitir quando formada entre dos voces.

No dexaré de dezir un reparo singular, acerca de las especies disonantes permitidas, y es, que con el *Baxo* ninguna de ellas es permitido su uso fuera de lo que es *Glossa*, si solo ligando, ò à lo menos con apariencia de ligadura; y entre las voces particulares, sin aver ligadura, ni apariencia de ella, se usan las mas. Con el *Baxo*, no aviendo ligadura, ni apariencia de ella, no se puede usar *quarta diminuta*, ni *perfecta*, ni de *Tritono*, ni *quinta menor*, ni *quinta superflua*, todas estas son especies disonantes, y no poco, menos la *quarta perfecta*. Pues si con el *Baxo* no se pueden usar por ser especies disonantes, como todas ellas son permitidas entre las voces particulares, sin estar ligadas? Si son de su naturaleza disonantes, tambien lo han de ser entre las voces particulares, como con el *Baxo*: Y no obstante se practica lo contrario, como pondré aqui por demonstracion.



Al alçar de el primer compàs, ay una *quarta* de Tritono, entre el Tiple, y el Contralto, y otra à lo que dà el tercer compàs, entre el Contralto, y el Tenor. La *quarta perfecta* de el Tiple al Contralto, se halla al alçar de el mismo, y à mas en otros. La *diminuta* està al sexto compàs, entre el Contralto, y Tenor. Al alçar de el octavo, està formada la *quinta superflua*, entre el Tiple, y el Tenor. A lo que alça en el decimo, està la *quinta menor* de el Tenor al Tiple.

Estas cinco disonantes puestas de el modo que se deven en este exemplo, no avrà quien las repruebe, por ser practica comun, y admitida generalmente; pues, ò son disonantes, ò no lo son: Si son disonantes, parece que han de causar su mal efecto, entre qualesquiera voces que fueren. Y si no son disonantes, como no es permitido su uso con el Baxo? La *septima*, y la *segunda* no son disonantes como estas? Permitente con el Baxo, ni entre las voces particulares, que no sea ligando en ellas? Pues porquè estas siendo tan disonantes como aquellas, y algunas de ellas mas no se han de permitir con el Baxo, y entre las demás voces sì? Y à sè que me responderan, que entre las voces suenan bien; si son con el Baxo, no: Pero es respuesta de experiencia tan solamente, y no de razon.

Y diziendo la que puede aver para ser así permitido, y que de un modo cause sonoridad, y de otro disonancia, digo, que se repare en que quando se hallan entre las voces particulares las tales disonancias, sus dos extremos los son tambien de proporciones sonoras. La experiencia lo enseña mas comunmente en la *quarta perfecta*, de quien dexo dicho en los Capítulos 9. y 10. no ser especie consonante, ni disonante.

Està, puesta entre una *quinta*, y una *octava*, el extremo grave de ella, no es el mismo sonido de el extremo grave de la *quinta*? El extremo agudo de la *quarta* no es el mismo que el agudo de la *octava*? Ay otras especies mas perfectas, y sonoras, que la *octava*, y *quinta*? Lo cierto es, que no ay quien pueda dezir lo contrario; como ni tampoco negar, que es la postura mas sonora que puede aver, quando ay una voz en *quinta*, y otra en *octava*, con todo que ay una *quarta* formada entre las dos especies, no siendo consonante. Siendo la causa de ser tan sonora postura, el està entre dos consonancias tan sonoras; pues de los dos extremos de la *quarta*, el uno es el mismo de el de la *quinta*, y el otro de el de la *octava*.

El

El no permitirse con el *Baxo*, es, porque el extremo grave de ella, no es extremo de ninguna otra especie; y por esso dà à entender su propiedad poco sonora.

Lo mismo que digo de la *quarta*, digo de todas las otras; pues la *quarta diminuta*, tiene sus extremos en la *tercera mayor*, y *sexta menor* de el *Baxo*, las dos, proporciones sonoras: la *quarta* de *Tritono*, se halla entre la *tercera menor*, y *sexta mayor*. La *quinta menor*, entre la *sexta mayor*, y *decena menor*. La *quinta superflua*, entre la *sexta menor*, y *decena mayor*. Pues si todas estàn entre dos proporciones sonoras, siendo cada uno de sus extremos el de una de ellas, què mucho serà que suene bien? Quando sen con el *Baxo*, no puede ser el extremo, extremo de otra proporción que de la suya, por no aver consonancia mas profunda; y assi se siente el efecto de su proporción disonante: Y esta es la razón de porque con el *Baxo* no se permiten, y entre las demás voces si.

Pueden me responder, que como la *septima*, y *novena* no se permiten como estas, entre las voces particulares fuera de ligadura? Digo à esto, que la diferencia que ay de estas dos especies à las otras, es, que la *novena* es compuesta de la *segunda*; y la *segunda* es la menor distancia de intervalo que ay de los que se practican en la Musica; y por esso no contiene ningun otro intervalo sonoro como las otras especies; porque la *quarta diminuta* contiene *tercera*, assi *mayor*, como *menor*; la *quarta* de *Tritono*, la *quinta menor*, y la *quinta superflua*, todas incluyen en si especies consonantes, unas mas, y otras menos: De donde se sigue, que por la parte sonora que tienen, no es tanta la antipatia de la disonancia.

Pero como la *segunda*, no contiene ninguna especie sonora, carece de la virtud oculta que las otras tienen; y tiene mas lugar la disonancia en ella: Y el extremo agudo, nunca toca en otro de especie consonante, como los de las otras; y por esso no se usa entre las voces particulares, porque siempre se siente su disonancia.

La *septima*, es lo mismo; porque aunque el un extremo toque en especie consonante, el otro no; y solo puede suceder el tocar los dos, quando el extremo grave es en la *sexta* de el *Baxo*, y el agudo en la *docena*: Y la razón de porque, ni aun assi suena bien, es porque la *docena* se compone de la *quinta*; y entre la *quinta*, y *sexta* se forma una *segunda*, la qual tiene las mismas qualidades que dexo referidas de la *novena*; y por esso el arte no ha hallado modo para introducir las estas dos especies fuera de ligadura. Esto es aver trarado en general de las especies disonantes, que estàn introducidas en la practica. En los Capítulos siguientes, serà preciso el tratar en particular otras circunstancias,

y en todo el discurso de esta Obra, y por

esso aora no digo mas
de ellas.

CAPITULO XVI.

QUE SEA LIGADURA, Y DE LA EXPLICACION
de sus partes.

EN varias partes de esta Obra he dicho , tratando de diferentes asuntos , como no solo era compuesta la armonia de diferentes especies consonantes , sino es , que tambien de las disonantes , haziendo un compuesto armonico de unas , y otras muy deleytable ; como singularmente lo he dado à entender en el Capitulo precedente , tratando de las disonancias introducidas en la Musica.

Mucho deven los Musicos modernos à los de la antigüedad , pues dexaron echados los fundamentos los de aquellos tiempos , para que los que ay en estos , levantasen sumptuosissimas fabricas , de subtilissimos primores sobre ellos. No es el menor , ni menos importante el avernos dexado introducidas las especies disonantes , con tal arte , y primor , que hazen la Musica mucho mas sonora , y agradable , mezcladas con las consonancias , que la hizieran estas por si solas.

Es la ligadura el modo mas primoroso que pudieron inventar , para que no solo dexasse de sentirle la alpereza , sino es , que fuesen mas consonantes , y armoniosos los periodos , y mas deleytable su melodia. Es el assunto de este Capitulo , la explicacion de como se ligan las especies disonantes , porque reconozco ser inescusable en todo Musico Compositor , el dexar de entender esta materia.

En el Capitulo 5. tratado quarto de Fragmentos Musicos , tratè de la ligadura , que ya en varias partes de el avia dicho algo de ella. Dixe alli no mas de lo que permitia un corto volumen: Pero siendo tan esencial materia , me parece muy conveniente tratarla en este lugar con mas extension. Para lo qual assiento lo primero , que tiene dos significaciones distintas esta palabra *ligadura* ; y se distinguen en el adjetivo , pues la una se llama *ligadura* de figuras , y la otra *ligadura* de especie falsa , ò disonante.

No es mi intento tratar aqui de la *ligadura* de figuras , ò notas , por aver ya tratado de esta especie de *ligadura* bastantemente en la primera Parte , Libro 3. Capitulo 8. Lo que me toca el explicar aqui , es la *ligadura* , de especie falsa , ò disonante , la qual se define assi: *Ligadura* , es usar de la especie disonante , en puesto principal de el compàs , aviendo de antes prevenido en la misma , à otra , y teniendo despues su salida en el movimiento siguiente , baxando de grado à especie imperfecta.

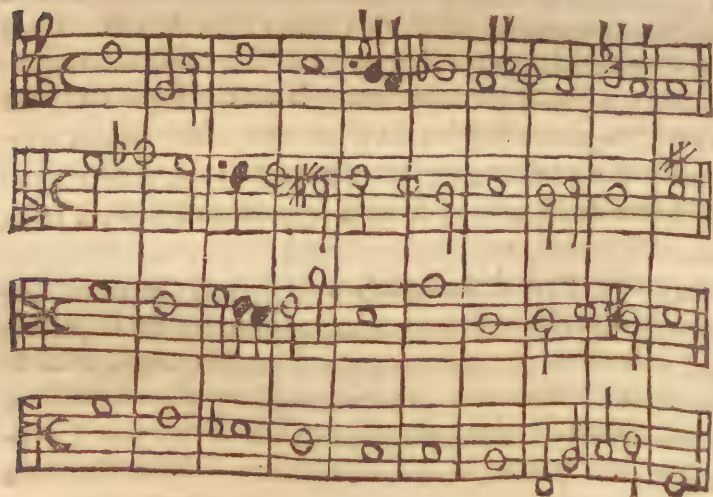
Dividese en tres partes esenciales , que son , prevencion para ligar , ligar , y desligar. No puedo dexar de advertir para los principiantes Compositores , que la ligadura se haze de ordinario con una figura sincopa ; que la mas comun es *Semibreve* (en la Musica de nota blanca.) La primera parte de este *Semibreve* , que es al alçar de el compàs , es , lo que se llama prevencion: Y la segunda en que dà , es la segunda parte de la ligadura , à lo que se llama ligar ; porque se halla precitada à estår en la especie falsa ; de la que ha de salir à lo que alça el compàs , con distinta figura

ra à especie imperfecta la mas cercana, baxando, y à esto se llama desligar.

Alb. Mag. impr.
cap. 146. col. 3.
*Falsum non potest
esse causa veri.*
Arist. prior. resol.
lib. 2. cap. 2. Ch.
244. *Falsa est tota
propositio, cujus
contraria est tota
vera.*

Antes de passar adelante con la explicacion de estas tres partes de la ligadura, quiero dezir, que de este modo de introducir las especies disonantes, tuvieron motivo para llamarlas especies falsas, por usarlas en lugar de especies consonantes, suponiendo por ellas. Pues como dize Alberto Magno, lo que es falso no puede ser verdadero, que hablando al intento, es lo mismo que dezir, que en el lugar de la consonante se pone la disonante; excluyendo la falsedad de la una, la verdadera sonoridad de la otra. Y el Filósofo dize, que toda proposicion es falsa, cuya contraria es toda verdadera. Y assi con mucha razon llaman los Practicos falsa à la especie disonante, porque su especie contraria, es verdaderamente la consonante.

La prevencion de la ligadura, que es su primera parte, està al arbitrio de el Compositor el que sea tanto en especie falsa, como en consonante; como tambien en otra disonante distinta de la que ha de ligar, ò en la misma. Es muy conveniente el que pueda ser la prevencion en diferente especie de la que ha de ligar, porque no todas las falsas son de igual disonancia; que la *segunda menor*, y *septima mayor*, son mas disonantes que otras; y tanto quanto menos tiempo se estuviere en ellas quando se ligan, se sentirà menos su aspereza, como dixe en el Capitulo antecedente; y no siendo la prevencion en la misma, estará aquel menos tiempo en ella: Y aun de el preciso que ha de estàr, se les quita à vezes, valiendose de el arbitrio de la glosa. Pondrè aqui en practica el modo de prevenir la ligadura en varias especies, para mayor explicacion de lo dicho.



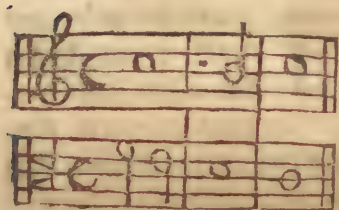
En el primer compàs previene el *Contralto* en *sexta*, para ligar en *septima* al compàs siguiente: Y à lo que desliga en la *sexta*, previene en ella, para ligar en *septima mayor* al compàs que

se sigue; y como esta especie es tan disonante, se quita la mitad de el tiempo preciso, que avia de estàr en ella, valiendose de el arbitrio de la *Glosa*, aunque se supone todo el medio compàs estàr en la *falsa*. Buelve à prevenir en la *sexta*, para ligar en *septima menor*, y concluida esta ligadura, que de todas han sido hasta aqui en especie consonante, haze otra ligadura de *septima* sobre *Gesolreut*, previniendo en la misma falsa que liga. Y quando yà cerrada esta, previene otra con el *Tiple* en la *oncen*a (que es compuesta de la *quarta*) para ligar en *septima*, ò en su compuesta.

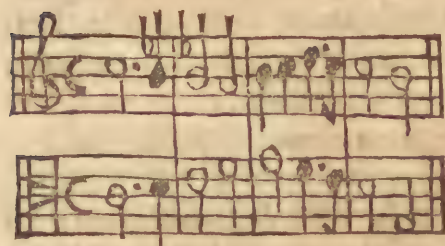
De

De donde se puede ver, que las ligaduras que ay en este exemplo, haze la prevencion de ellas, en especies consonantes, y en la misma disonante en que ha de ligar, como tambien en la *quarta*, que no es consonante, para ligar en la *septima*: De modo, que se reduce todo lo que toca à la prevencion en orden à la especie, en que se puede hazer en tres diferencias. La primera, que puede ser en especie consonante; la segunda, en la misma falsa donde ha de ligar; y la tercera, en que puede prevenir en una, y ligar en otra.

Ay diversas opiniones entre los Practicos, si la prevencion ha de ser con la misma cantidad de tiempo que la ligadura: La comun practica nos dà à entender, que puede ser con mas, y menos; pues en Libros practicos de los antiguos, hallamos en muchas partes que la prevencion es de todo un compàs, siendo la figura Semibreve con puntillo; y en este, es donde se haze la ligadura, porque passa al otro compàs, de este modo.



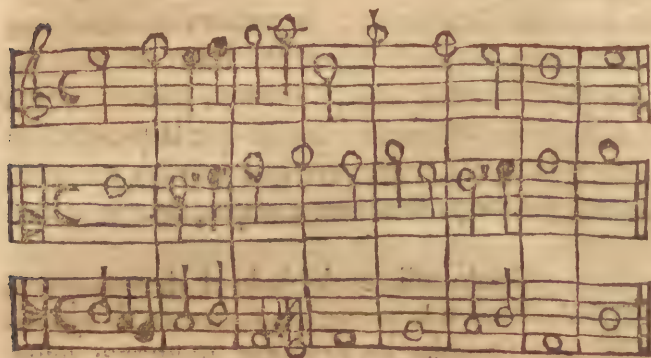
Siendo assi, es doblado el tiempo que se detiene en la prevencion, que en la ligadura. Tambien los Practicos modernos (especialmente los que son de opinion que puede ser mas, y menos el tiempo de la prevencion) usan mucho el prevenir, con solo el valor de una *Seminina*, ò *Corchea*, aunque la ligadura aya de ser de el tiempo de una *minima*. Es como se puede ver aqui la practica de los tales.



Reparese como la prevencion se haze con *Seminima*, y con *Corchea*, siendo la parte en que liga de medio compàs. No se que razon se pueden tener los que siguen la opinion contraria, para querer que la prevencion sea igual en tiempo à la ligadura; no hallo que pueda ser otro el fin, que parecerles, que pues ay tiempo determinado, para estàr la voz padeciendo en la falsa, lo ay tambien para la prevencion: Pero si esta es la razon que tienen, es de ninguna fuerza; porque si se hizieran cargo de lo que es ligadura, conocerian que importa poco que se detenga mas, ò menos en la prevencion de ella: Pues solo consiste para serlo, en que passe de un movimiento à otro de compàs, sin mover la voz. Y siendo esto assi, no importa que en el compàs donde deve prevenir, se detenga mas, ò menos tiempo: Pues por poco que sea es lo bastante para ser ligadura.

Otra circunstancia se deve observar en la prevencion de la ligadura, y es, que quando se previene en falsa, no sea por movimiento de las dos voces, por excusar la aspereza que causa el encuentro. En la *quinta menor* està puesto en practica, aunque no en las otras disonantes; y es por la razon de usarse tanto en el sobre *Tiple* esta ligadura: Pues si no se pudiera prevenir en ella de golpe, se usaria muy poco, y se seguiria de su poco uso muchos inconvenientes; siendo preciso el dexar de hazer muchos primores.

Por otras dos razones tambien se permite; y son, que en toda composicion que es à mas de dos voces, mas es ligadura de *segunda*, que de *quinta menor*; porque ordinariamente se acompaña con *sexta*, donde propriamente se halla la ligadura de *segunda* entre las dos. La otra razon de porque se permite de golpe, es, que las mas vezes passa el *Baxo* de pronto à especie consonante como à *sexta*. Notele como vâ figurado aqui.



Tres vezes se halla figurada aqui la ligadura de *quinta menor*, y la primera que es la que previene al alçar de el primer *compàs*, aunque es de golpe por movimiento de las dos voces, passa luego el *Baxo* à la *sexta*.

ta, y entre el, y el *Tiple*, que es el que liga, no supone por *quinta falsa* el golpe; sino es por la *sexta*, que es adonde passa luego el *Baxo*.

En el tercer *compàs*, tambien previene de encuentro en dicha falsa el *Contralto* con el *Baxo*; pero la ligadura no es entre los dos rigurosamente, sino es con el *Contralto*, y el *Tiple*; que previene en *sexta* para ligar en *segunda*. Que aunque quieran dezir, que la ligadura es de *quarta* con el *Baxo*, yà dexo dicho en el Capitulo antecedente, que las ligaduras que se llaman de *quarta*, no son sino de *segunda* entre las voces particulares; porque la *quarta* no es especie disonante, como queda probado. La tercera ligadura que ay de *quinta menor*, yà previene en *sexta*, que es especie consonante.

Y ultimamente digo, que siempre es ligadura de *segunda*, entre las voces particulares, la que se llama de *quinta menor*, ò *quinta falsa*; y el *Baxo* tan solamente sirve de acompañamiento, de el modo que dexo dicho en el Capitulo antecedente, hablando de las ligaduras, entre las voces particulares; y dirè con mas dilatacion à delante. Y esta es la razon, segun mi entender, en que no se repara de prevenir en esta falsa de golpe.

En quanto à la segunda parte, llamase ligadura propriamente, porque queda como atada la voz sin movimiento alguno de un *compàs* à otro, padeciendo en especie disonante: Que como yà dixe en el antecedente Capitulo se llama ligadura metaforicamente, porque es à semejança de qualquiere viviente que tiene suspenso el movimiento natural.

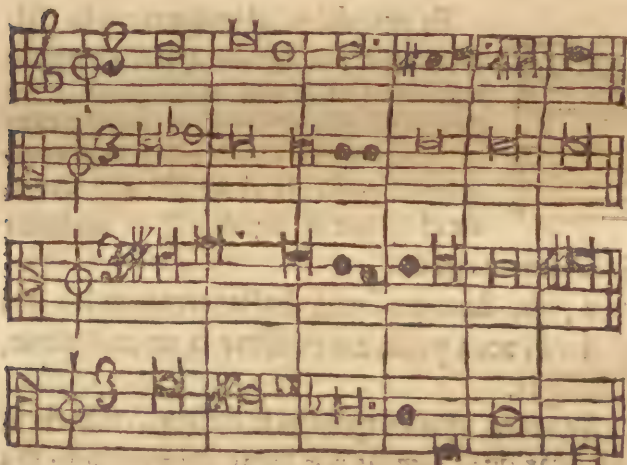
Dispusieron los que inventaron la ligadura, que huviera tiempo determinado, para estàr en la falsa padeciendo la voz. En las ligaduras ordinarias que se hazen con *Semibreve* en la Musica de *nota blanca*, es la mitad de dicha figura el tiempo determinado; y es todo el movimiento primero de el *compàs*: Y este mismo orden se guarda quando se haze la ligadura con otras figuras, mayores, ò menores.

Víavan los Practicos antiguos mas que los modernos, el poner la figura

ra Breve en ligadura ; la qual si està debaxo de el tiempo de *compàs mayor* , es el mismo tiempo el que està en la falsa, que el que està debaxo de *Compàsillo*, siendo con Semibreve.

La ligadura no la usavan los antiguos con otra figura menor, que *Semibreves*; pero como los Modernos usan tanto de las figuras disminuidas (llamandola Musica de *nota negra* , por ser las mas de color) hazen la ligadura con *minimas Sincopas* , siendo siempre la segunda parte de la figura el tiempo que ha de està en la falsa; guardando siempre este mismo orden , aunque se haga con otras figuras diminutas. Observando siempre el ayre que lleva la Musica.

En los *Tiempos Ternarios*, y de *Proporcion*, assi menor, como mayor, por quanto deve considerar el Musico en tres partes el *compàs*, dos en el un movimiento , y una en el otro , para quitar toda duda en los nuevos Compositores, digo, que pueden està en la falsa todo el movimiento de el dár, aunque se consideren dos partes en èl ; y puede tambien està la una parte no mas: Como se podrá ver por demonstracion en el exemplar siguiente.



En la primera ligadura que haze el *Tenor*, previniendola en el primer *compàs* , y ligando en el segundo, està en la falsa las dos partes , no desligando hasta la tercera. El *Contralto* se halla ligando al tercer *compàs* en *septima* , y no se detiene en ella mas que la una parte sola. El *Ti-*

ple , en el *compàs* antes de el final , se halla en la *quarta* de el *Baxo* , y *septima* de el *Tenor* ligando, y tampoco se detiene mas que una sola parte.

Es permitido en todo tiempo ternario el detenerse mas , ò menos en la falsa quando liga; porque la ligadura consiste en que passe de un *compàs* à otro; y en que estè en la falsa una parte de el *compàs* , y que estè dos, importa poco, pues pueda desligar en el mismo *compàs*.

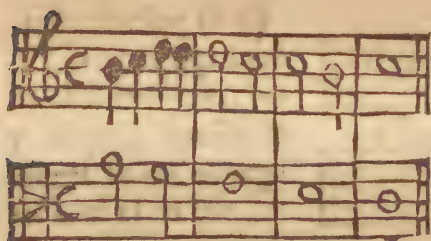
Tambien advierto, que debaxo de qualquiere tiempo que fuere la *ligadura* , aunque salga antes de el tiempo preciso , que deve està en la falsa, puede, siendo por razon de *Glossa* ; semejante à lo que se verá figurado.



Al segundo compàs sale el Tiple de la *ligadura*, sin aver estado en en la falsa, si solo el *Puntillo* de la *minima*; pero se supone, como si estuviera todo el medio compàs en ella: Y lo mismo en la *ligadura* que haze el *Contralto* en el compàs siguiente.

Lo esencial de la *ligadura*, como ya he dicho otras vezes, consiste, en que no haga movimiento la voz, quando passa de un compàs à otro: Pero no por esto se ha de

entender, que no podrá aver dos figuras, ò mas, unas al tiempo que previene, y otras al tiempo que liga, como todas estèn en un mismo signo; porque esto es cantar unisonalmente con movimiento igual, semejante à esto.



Es permitido el golpear en la falsa, aunque sea *ligadura*, por razon de accentuar la *sexta*; pues no es todo uno el cantar unisonalmente, que cantar con movimiento; porque quando mueve, passa de el agudo al grave, ò de el grave al agudo: Y el unisonar

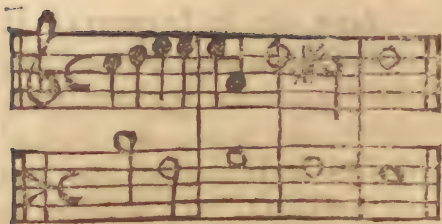
es igualmente grave, ò igualmente agudo.

Con lo dicho me parece, que dexo explicado bastantemente las dos partes primeras de la *ligadura*; aora passaré à explicar la tercera parte, que esà lo que se llama desligar.

La tercera parte de la *ligadura*, que es quando se desfata, ò sale de la especie disonante, tiene el alçar de el compàs por lugar determinado (ha se de entender, quando la *ligadura* es con *Semibreve*, ò equivalente valor baxo de el tiempo de *Compasillo*.) Ha de desligar en especie imperfecta, y de grado, baxando. Importa poco que sea *tercera*, ò *sexta* donde desligue, de qualquiera falsa que fuere.

Si es que ha de cerrar en la *octava*, bolviéndò al punto donde ligo, deve ser *sexta mayor*, ò *tercera mayor*, ò qualquiere de sus compuestas. Importa el que sea de grado, y no de salto, para que salga con mas suavidad, y dulçura, temperando la aspereza de la disonancia, en que estuvo la voz, con la suavidad de el movimiento: Y por esto fue ordenada la regla de el desligar en especie imperfecta la mas cercana; teniendo el fin los Legisladores, à que el movimiento fuesse suave: Pues tanto mas lo es naturalmente, quanto es de menor distancia.

Practicos ay, que saltan de la falsa para desligar, pero advierto, que si es durante el tiempo que deve estar en la disonante, no será improprio; pues por el buen modo de cantar no pierde la sonoridad. Aqui pondré figurado, en el sentido que digo se puede executar.

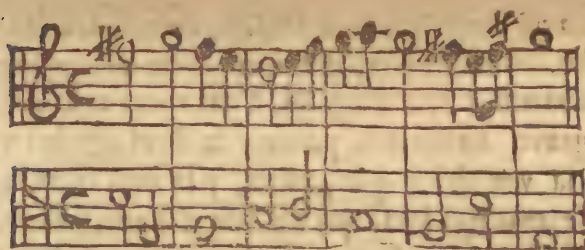


El no poder desligar de salto, no se ha de entender de el modo que aqui va figurado, porque aqui falta antes que sea tiempo de desligar; ni tampoco quita la perfeccion à la ligadura, porque es despues de aver dado el compàs: Y la ligadura no

dexa de serlo, quando passa de un compàs à otro, sin movimiento de la voz. En quanto al salir de la disonancia antes de el tiempo que deve estàr, se haze por el buen modo de cantar, y supone estàr todo el medio compàs en ella: Que ya en el movimiento en que alça el compàs, usa de la imperfecta, que es quando le toca.

No solo se ha de entender lo que digo cantando, como canta en lo que queda figurado, sino es de qualquier otro modo que fuere el salir de la falsa, pues sea despues de aver dado el compàs, y antes que alçe.

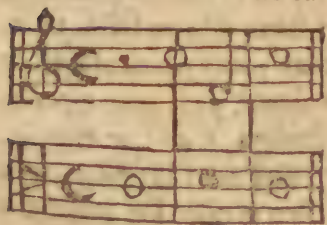
Advierto tambien, que no ay razon para que en la especie imperfecta donde desliga, aya de aver precision para estàr el medio compàs; pues si el Compositor no quiere, basta con que use de la imperfecta al mismo tiempo que alça, que es quando ay obligacion de desligar: Y assi todas las figuras que huviere en aquel movimiento, se han de entender por Glossa; suponiendo todas por la especie donde desligo. Mejor se declarará con la practica siguiente.



Aquí se ve practicado lo que he dicho arriba, pues en las dos ligaduras que haze el Tiple, desliga en la imperfecta al tiempo que deve, aunque con Glossa, que llena to-

do el movimiento de el alçar; la que supone toda por la especie imperfecta en que desliga.

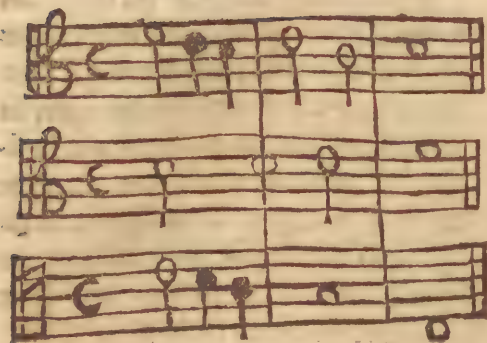
El saltar de la falsa, al tiempo que deve desligar, aunque sea à especie imperfecta, no es permitido; por contravenir à la regla de el desligar en la especie mas cercana. Y es como se sigue.



Esta postura es reprobable, porque aunque desliga en la especie imperfecta, no es en la mas cercana, ni de grado; y no se deve usar aunque sea por qualquiera primor.

Tambien sucede muchas vezes desligar de la disonante, ya en octava, y ya en quinta, que son especies perfectas: Pero en estos ca-

fos, se toma por Glossa en la voz que haze padecer, como explicarè adelante. Pero antes de concluir este Capitulo dirè, que ay algunos Compositores modernos, que acostumbra à desligar de la disonante, subiendo à la especie perfecta mas cercana, semejante à lo que aqui se ve.



Aquí sale de la quarta à la quinta, y dãn por razòn los Práticos, que hazen ligaduras semejantes, que la otra voz suple el desligar de la que ligò; pues suena tambien, como si desligara la misma; verdad es, que suena bien; pero para abonarlo, no se ha de tener por ligadura: Pues aquel medio compàs, que està en la disonante, supone por la quinta à que sube al alçar de el compàs, y se tiene por Glosa. Lo dicho hasta aquí generalmente, à cerca de la *ligadura* me parece basta; aunque será forçoso proseguir con otras muchas particularidades, que à cerca de ella conviene explicar.

CAPITULO XVII.

DE EL MODO QUE SE HA DE OBSERVAR en hazer las ligaduras con el Baxo, y de como recibe las de las otras voces.

DE todo lo dicho hasta aquí puede inferir el Musico, como para formar la *ligadura*, solas son necessarias dos voces; una que ocupe el extremo grave de la disonancia, y otra el agudo. Vnas vezes es la que padece la de el extremo grave, haziendola padecer la de el agudo; y otras al contrario, siendo la voz alta la que padece, y la mas baxa la que haze padecer. Hazense unas ligaduras que son con el *Baxo*, y otras entre las mismas voces particulares: De las que se hazen con el *Baxo* tratarè aora, dexando para mas adelante el tratar de las que se hazen entre las voces particulares.

Todas aquellas ligaduras que se hazen con el *Baxo*, son quando el *Baxo* haze padecer à otra voz, ò es èl el que padece. Quando el haze padecer à otra, se ha de atender, assì previene, liga, y desliga con èl; observando aquellas circunstancias que dexò dichas en el Capitulo antecedente: Porque ay muchos casos, que aunque el *Baxo* està en falla, no es con èl la ligadura rigurosamente, sino es entre las voces particulares; y esto se ha de conocer, reparando con quien previene, y en que especie; con quien liga, y en que disonante, con quien desliga, y en que especie.

Y para que esta materia se entienda mejor, dirè aora las disonantes en que se puede formar la *ligadura* perfecta. Bien se que los Práticos estàn en la inteligencia de que son quatro las fallas, en que se puede hazer la ligadura; que son *segunda*, *quarta*, *quinta menor*, y *septima*. No hazen cuenta ordinariamente mas que con estas quatro; porque la de *novena* ya dizen que no se ha de tener rigurosamente por *ligadura*.

Segun mi dictamen, de las quatro, solo ay dos en que se puede hazer *ligadura* perfectamente; que son *segunda*, y *septima*: Porque la *quarta*, ni la *quinta menor*, aunque se ponen en forma de ligadura, no lo es la que

que se haze en ellas. La *quarta* no es especie disonante, y no siendo disonante, no admite ligadura; y se prueba con el mismo orden que se guarda en la practica con ella: Esta no se puede usar quando se liga, sin que aya otra voz que la acompañe; luego no se puede ligar por si sola: La voz que la acompaña ha de ser con *sexta*, ò *quinta*, la *sexta* no tan solamente no la haze mas disonante, sino es que la haze mas sonora; en especie que ay sonoridad, no puede aver ligadura: luego no lo es quando yá acompañada con *sexta* tan solamente.

Quando se acompaña con *quinta*, ay segunda entre la *quarta*, y *quinta*; esta es especie disonante, y la *quarta* no; las *ligaduras* solo se pueden hazer en especies disonantes; en tal caso ay *ligadura*: luego es *ligadura* de *segunda*, y no de *quarta*; que aunque con el *Baxo* sea *quarta*, no es la *ligadura* con el *Baxo*, sino es con la voz que està en *quinta*. Pues como yá dexo dicho, que aya *Baxo*, ò que no lo aya, siempre ay *ligadura* en tales casos, pero es de segunda entre las voces que la forman.

Bien que se llama generalmente *ligadura* de *quarta*, y assi la llamarè yo para distinguirla, pero no lo es: Que el llamarla assi, es por la *quarta* que se forma con el *Baxo*. Y no porque sea capaz de ser ligada por si sola.

La *quinta menor* es lo mismo con poca diferencia; pues en toda aquella musica que es à mas de dos voces, la especie que deve ocupar la tercera voz, es la *sexta*; la qual forma *segunda* con la que està ligando en *quinta falsa*: Y que sea de *segunda* entre las voces la *ligadura*, y no de *quinta menor* con el *Baxo*, lo prueban las circunstancias que deven concurrir. Vna de ellas es, que quando se previene *ligadura* en disonante, no puede ser movimiento de las dos voces, à lo que comunmente se llama de golpe. Entre las que forman la *segunda*; no se permite; con el *Baxo*, que es el que forma la *quinta falsa*, si: De donde se deve inferir, que legitimamente es *ligadura* de *segunda* entre las voces; y no de *quinta menor* con el *Baxo*.

Otra circunstancia concurre para entenderlo assi, y es, que la voz que haze padecer, ha de ser capaz para recibir toda la *ligadura*; como es, prevenir, ligar, y desligar con ella, sin que tenga necesidad de mover: Que por esto fue disposicion de los Practicos antiguos, el que se aprendiè la musica que llaman à conciertos, assi à tres, à quatro, y à mas voces, tanto à sobre *Baxo*, como à sobre *Tiple*, sobre *Canto llano*; para que aprendan los que estudian, (con la precision de estàr el *Canto llano* quieto) à hazer las *ligaduras* con todas las circunstancias que se deven.

La *ligadura* de *quinta menor*, no puede desligar donde deve, si el *Baxo* no mueve; luego carece de esta circunstancia: la *segunda* la tiene; luego es *ligadura* de *segunda*, y no de *quinta menor*. Reparese, y se hallará aqui todo lo dicho exemplificado.



Al primer compàs previene ligadura el Tiple, y al tiempo de formarla al compàs que se sigue, la haze padecer el Tenor en *septima*, que si ligara *octava* abaxo, seria *segunda*. Acompaña el Baxo al tiempo de èl formarla con *quinta menor*, pero rigurosamente es de *septima*; porque sino moviera el Baxo, no podia desligar; circunstancia que le falta para ser de *quinta falsa*, y la tiene para ser de *septima*; pues sin mover el Tenor, desliga en *sexta* con èl. Sobre el Breve que ay en el Baxo haze una ligadura de las que llaman de *quarta* el Contralto; à quien acompaña el Tiple en la prevencion, con *sexta*; y en su formacion, con *quinta*; siendo ligadura de *segunda* entre los dos: Que aunque carezca de Baxo no aviendo *quarta*, subsiste la ligadura de *segunda*.

Y assi digo, que importa poco que se llame ligadura de *quarta*, ni la antecedente de *quinta menor*; pero importa mucho, que los Compositores sepan, que dichas ligaduras no son con el Baxo, ni pueden ser; porque este, tan solamente sirve de acompañar à las otras voces con dichas especies.

Hazenla muchos en Duo, la ligadura de *quinta falsa*, y es permitido: Sobre lo qual me pueden responder, que pues alli no ay *segunda*, ni otra *disonante* mas que la *quinta*, que rigurosamente ha de ser ligadura de *quinta falsa*, por lo menos en casos semejantes: Digo à esto, que ni aun assi se puede llamar ligadura propriamente; porque le falta la circunstancia de no poder desligar estandose quieta la voz que la haze padecer; pues es preciso, que para aver de desligar, muevan las dos: Y assi, solo tiene de ligadura la apariencia, y suena bien. Y como no se opone à ninguna regla esencial, se puede practicar.

Assentado yà mi dictamen, en que digo, que rigurosamente no ay mas que dos falsas en quien se pueda hazer ligadura perfecta, que son *segunda*, y *septima*, deve considerar pues el Musico, en quanto à ser con el Baxo en dos modos: El uno, quando recibe, ò haze padecer à la otra voz; y el otro, en quanto èl padece, siendo el que liga. La ligadura de *septima*, siempre es la voz baxa la que la recibe, y la que liga la alta. En la de *segunda*, es la voz inferior la que liga, ò padece, y la superior la que la haze padecer.

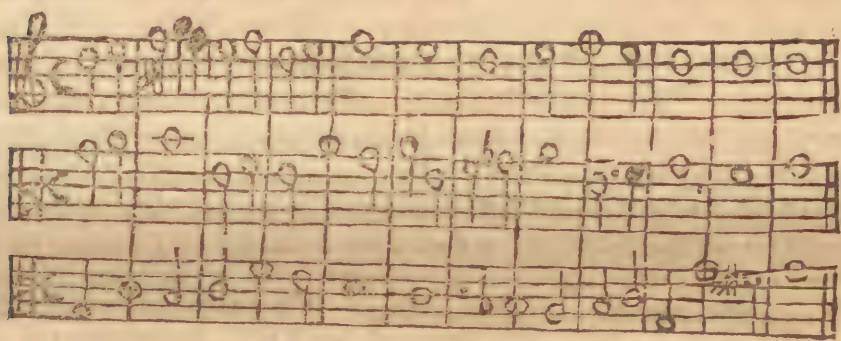
Convienè à los Compositores, como yà dexo dicho, que hagan distincion de estas especies; porque ay *septima mayor*, y *septima menor*; *segunda mayor*, y *segunda menor*; y aunque en quanto à numero es una *septima*, y una *segunda*, en quanto à especies se diferencian, como tambien en propiedad: Pues la *septima mayor* es de propiedad mas disonante que la *menor*; y la *segunda menor*, lo es mas que la *mayor*; disponiendo las ligaduras de ellas de modo, que no hagan la musica desapacible, temperando la aspereza de la especie con el modo de usar la ligadura, como dexo dicho.

En

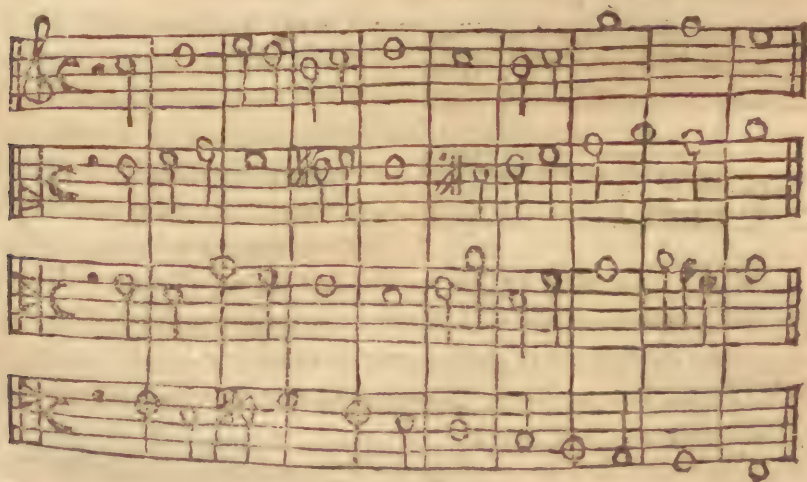
En estas disonantes puede el *Baxo* hazer padecer, y padecer, aunque la musica no sea mas que en *Duo*: Porque estas disonantes son las mas capaces para hazer *ligadura* perfecta en ellas, sin que necessiten de otra voz que las acompañen.

Quando se liga en *segunda*, que es el *Baxo* siempre, y la musica es à tres, o à mas voces, al tiempo de formar la *ligadura*, se ocupa à mas de la *segunda*, la *quarta* de *Tritono*, y la *sexta*. Quando es mas el numero de las voces que à quatro, se dobla la *segunda*; y si fueren mas las voces la *sexta*. La *quarta* de *Tritono*, por mucho numero de voces que sea, nunca ay razon para doblarla, por ser su disonancia grande.

Tambien se puede acompañar la *segunda*, quando es à tres, poniendo otra voz en *quinta* con el *Baxo*. Y si fuere à quatro à mas de la *quinta*, se dobla la *segunda*. Se verá aqui demonstrable lo que he dicho.



Todas estas ligaduras que haze el *Baxo*, son de *segunda*, unas con el *Tiple*, y otras con el *Contralto*; y si se repara, unas vezes acompaña la otra voz con *quarta* de *Tritono*; otras con *sexta*, y otras con *quinta*; con todas estas especies está puesto en práctica, y suena bien, por ser todas posturas muy propias. Pondré aora las quatro voces, para que se vean los puestos naturales de cada una.



En la primera *ligadura*, que haze el *Baxo*, se dobla la *segunda*; acompañando la quarta voz con *sexta*. En la segunda *ligadura* que haze el *Baxo*, acompañan à la *segunda*, la tercera voz con *sexta*, y la quarta con *quarta* de *Tritono*. En la que se sigue, se dobla la *segunda*, y

và acompañada con *quinta*. En la ultima, que es quando liga el *Baxo* en *Fesaut*, se dobla tambien la *segunda*; y la quarta voz acompaña con la *quarta* de *Tritono*.

De todos estos modos està puesto en práctica el acompañar al *Baxo* las otras voces quando liga, y de todos modos suena bien: Pero el mas usado es acompañar la *segunda* con *quarta* de *Tritono*, y *sexta*, como està en la *segunda ligadura*.

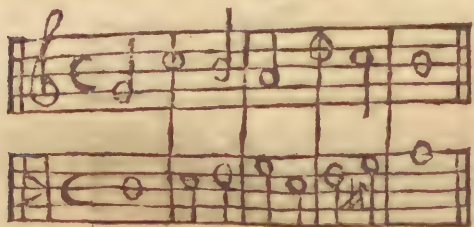
Esto es en quanto ser el *Baxo* la voz que padece; pero si es el que haze padecer recibiendo la ligadura; se ponen las voces sobre èl, como sino huviera otra que ligara: Teniendo la consideracion, de que unas vezes, la voz que liga en *septima*, es la que devia estàr en *quinta* sino ligara; especialmente quando desliga en la *sexta* estando el *Baxo* quieto; que es en caso que no puede aver *quinta*: Y la voz que se hallare en ella mientras que està en la *falsa*, se deve llevar à otra especie quando desliga.

Tambien advierto, que el *Baxo* puede mover al tiempo de el desligar la otra voz, y puede estarse quieto: Si mueve, no puede desligar en *sexta* de la *septima*; porque, ò ha de ser en *tercera*, ò en especie perfecta. Y aunque segun la regla, deve desligar en especie imperfecta siempre, como pondrè aqui figurado; pero està puesto en práctica el desligar tambien en especie perfecta; y dirè mas adelante el como se ha de entender.



De tres ligaduras que haze el *Tiple*, desliga de las dos primeras en la *decena*, y de la ultima desliga en la *trecena*. El desligar en la *decena* es, porque mueve el *Baxo*; y en la *trecena*, porque no mueve.

En los casos que desliga en especie perfecta, se entiende por *glossa* del *Baxo*: como mejor se explicará puesto en práctica.



De las dos ligaduras que haze el *Tiple*, desliga la primera de la *septima* en la *quinta* perfecta; y la segunda vez en la *quinta falsa*.

Vno, y otro es permitido, porque en la primera, supone en el *Baxo* como si se estuviera un com-

pàs en *Delasolre*, y dixera *re, fa*, como dize *re, mi, fa*; tomando por *glossa* los dos puntos: Y de este modo es lo mismo, que desligar en la *sexta*. Quando desliga en la *quinta menor*, tambien se ha de tener por *glossa* el *mi fa* de la voz baxa, suponiendo, que se està un *compàs* en *elami*, y que desliga en la *sexta*.

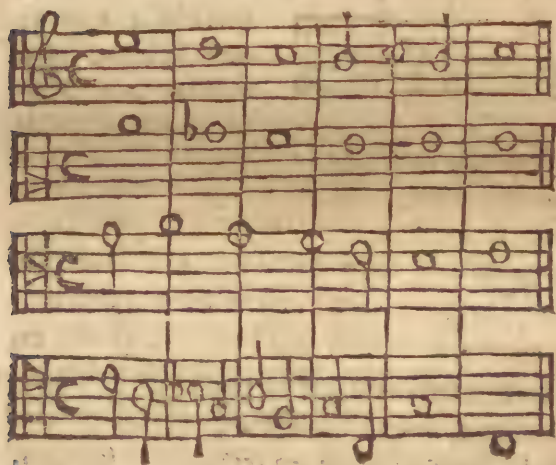
Algunos Maestros son de opinion, que se puede desligar de la *septima* en la *quinta menor*, como despues vaya à la *tercera*: Porque dizen, que la *quinta menor*, siendo disonante, es imperfecta. El que se pueda desligar en la *quinta menor*, yà lo apruebo; pero no la razon que dan: Porque no es todo uno ser especie disonante, y ser imperfecta; que el ser imperfecta, se entiende por ser consonante, que entre las que lo son tienen

nen sus grados mas, y menos de perfeccion; y la disonante no se puede tener por imperfecta, sino es por mala absolutamente, que por serlo, se ha inventado el modo de la *ligadura* para poderla usar.

Que se pueda desligar en la quinta menor, siendo como he dicho arriba, me parece bien; teniendo por *glossa* el modo de cantar de el *Baxo*.

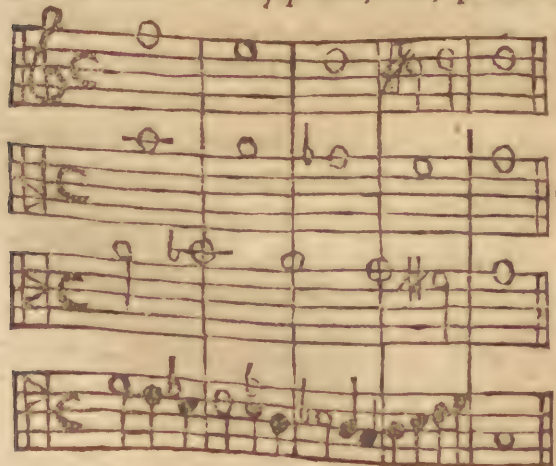
A los que estudian la musica, no será conforme à razon el enseñarles que se puede desligar en la *quinta*; porque suelen entender lo que se les enseña tan materialmente, que les parece, que en qualquier caso, sea de el modo que fuere, les es licito el hazer lo que aprendieron, sin atender à mas razon, que, à que sus Maestros se les enseñaron: Y assi, será muy conveniente, el que posturas semejantes no se les permitan sus Maestros, menos que no sepan dár la razon muy cabal, de porque es licito hazerlas.

Tambien está muy puesto en uso el desligar de la *septima* en la *octava*, moviendo el *Baxo*, al modo que aqui se puede ver figurado.



En todos estos movimientos, que haze el *Baxo* al tiempo de desligar de la *falsa*, ay *glossa*: Porque las dos *minimas* que ay en cada uno de los tres *compases* primeros, se entienden como si fuera *semibreve* la primera de cada *compàs*; haziendo cuenta, que no mueve, suponiendo, que sale à la *sexta* el que desliga, y no à la *octava*. Verdad es, que aqui supone otro tiempo de el que ay figurado; y es conveniente semejante suposicion, para que quede abonado este modo de desligar. Mas adelante trataré el modo de suponer uno por otro, donde procuraré escribir con claridad esta materia.

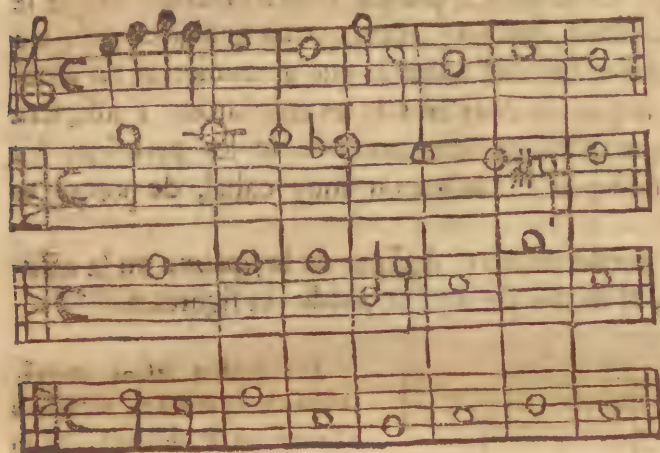
Tambien sucede desligar en disonante, moviendo el *Baxo*, como de una *septima* en otra *septima*, ò de *septima* en *quarta*. Y es de este modo.



En las *ligaduras* que haze el *Tenor*, desliga de todas ellas en disonantes; las primeras en *septima*, y la ultima en *quarta* de *Tritono*: Pero todo el *compàs* se supone, como si se estuviera quieto el *Baxo* en cada una de ellas. Que aunque mueve, es *glossa*, y se permite por el buen modo de cantar. En la ultima *ligadura*, que mue-

ve con quatro feminimas àzia arriba el *Baxo*, suponen las dos primeras, como si huviera una *minima* en *Alamire*; y las dos donde alça el compàs, suponen por otra *minima* en *Delafolre*.

Practicale muy comunmente la *Novena* sobre el *Baxo*, con aparien-
cia de *ligadura*, à quien llaman los Practicos *ligadura de Novena*; la qual
es como se sigue.



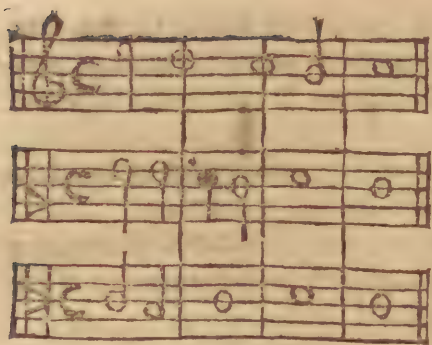
Dos veces se ha-
lla en la *Novena*
con el *Baxo* el
Contralto; la pri-
mera sobre el se-
gundo compàs, y
la segunda sobre
el quinto. Dixe en
el Libro de Frag-
mentos Musicos,
tratado 4. cap. 5.
que siempre que
estava con apa-
riencia de *ligadu-*

ta la *Novena*, no se avia de tener por *ligadura*; porque no suponía por
Novena, sino por *octava*. Tan corto volumen, no permitia mas que lo
que alli dixen: Pero dirè aqui lo que siento, alargandome lo preciso.

Affiento lo primero, que quando està la *Novena* con aparien-
cia de *ligadura*, se ha de considerar en dos modos. El uno, si ay voz que car-
gue sobre ella en la *tercera*, ò *decena*; y el otro, sino la ay. Si ay voz en
tercera, ò *decena* de el *Baxo*, de el modo que queda puesta en el exem-
plo, se ha de entender rigurosamente, que es *ligadura* perfecta; no con
el *Baxo*, pero si con la voz que la haze padecer en *segunda*, ò *septima*.
Las dos veces que queda figurada arriba, es *ligadura* con toda perfec-
cion, aunque de *segunda*, que es la que forman entre el *Tiple*, y el *Con-*
tralto.

Dixe, que era *ligadura* perfecta, porque las dos veces que se liga,
tiene todas las circunstancias que deven concurrir en una *ligadura*:
Pues atendiendo à las dos voces entre quienes se forma, la primera vez,
previene en *quarta*, liga en *segunda*, y desliga en *tercera*: La segunda
vez, previene en *tercera*, liga, y desliga en las mismas especies que la
otra. Pues quien dirà, que esta *ligadura* no està con toda perfeccion, si
la considera entre las voces particulares? Si con el *Baxo* sale à la *octava*,
es, porque el *Baxo* solo sirve como de acompañamiento, porque la *liga-*
dura no es con el.

Si la *Novena* al tiempo que se forma no ay otra voz que ocupe la
tercera, ò *decena*; no lo deve considerar como *ligadura*. Para que mejor
se entienda lo que digo, véase puesto en practica.



Puesta assi la *Novena*, supone por *octava* de el *Baxo*, como si *cayera* luego; y assi no se ha de tener por *ligadura*.

Todo el contenido de este Capitulo vá encaminado al fin de que se entienda, como recibe el *Baxo* las ligaduras, y como las haze: Y digo para conclusion de él, que todas las que son entre las voces particulares, se ha de considerar el *Baxo* como voz supernumeraria (digo en quanto à la ligadura:) Como tambien todas aquellas voces particulares, que quando el *Baxo* liga, se ponen otras especies fuera de la segunda: Singularmente las que se ponen en *quarta* perfecta, y en *quarta* de *Tritono*. Protiguiré esta materia de *ligadura* en el capitulo siguiente, por ser tan necesario en los Compositores el estar en ella; y aver otras muchas circunstancias que explicar à mas de las dichas.

CAPITULO XVIII.

EN QUE SE PROSIGUE LA EXPLICACION DE
otras circunstancias, acerca de la ligadura.

Aunque he tratado en los dos Capítulos antecedentes de la *ligadura*, ay tantas circunstancias que explicar, que es forzoso proseguir en este la misma materia; declarando à los que estudian la musica, la verdadera inteligencia de el uso de las especies disonantes que se ligan.

Yá dixé en el Capitulo antecedente, como (segun mi sentir) eran solas dos las especies falsas, en quienes se puede hazer la ligadura perfecta; las quales son *segunda*, y *septima*. Distinguele la *ligadura* en estas dos especies, tan solamente en una circunstancia: Y es, que la ligadura en *segunda*, se haze ligando la voz que ocupa el extremo grave de la especie; y la de *septima*, la voz que ocupa el extremo agudo.

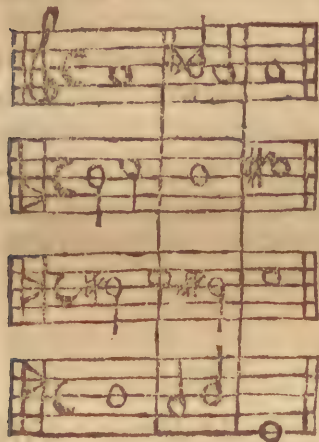
Algunes Practicos están en la inteligencia, que todas las *ligaduras* que se hazen son con el *Baxo*: Y no es assi, porque son las menos. Lllaman à las ordinarias que se hazen, *ligadura* de *quarta*, *ligadura* de *septima*, *ligadura* de *segunda*, *ligadura* de *quinta*, y *sexta*, *ligadura* de *quinta menor*, y *ligadura* de *Novena*; llamanlas assi, porque son las especies que se forman con el *Baxo* quando se hazen dichas *ligaduras*: Y de aqui es el entender, que concurre el *Baxo* para la perfeccion de todas ellas,

Explicaré aora, como se deve entender cada una de estas. La *ligadura* de *quarta* yá dexé dicho en el cap. 10. y en otras partes, que no ay *ligadura* de *quarta*, ni con el *Baxo*, ni entre las voces particulares; porque no es especie disonante, y solo se puede hazer *ligadura* en las que lo son. Siempre que se ha de hazer la *ligadura*, que llaman de *quarta*, se acompaña con *sexta*, ó *quinta*: Quando es con *sexta* sola, no es *ligadura*, antes bien es postura sonora; y para que aya *ligadura*, ha de aver dilo.

disonancia: Y aunque se quiera ligar la *quarta* por sí sola, sin que otra voz la acompañe, no ay *ligadura*; porque dexo yá bastantemente probado como no es especie consonante: Y quando la acompaña la *sexta*, es postura consonante.

Quando es acompañada con *quinta*, yá dexo dicho que es *ligadura de segunda*, entre las voces que ocupan la *quarta*, y *quinta*.

Si bien reparan los Maestros en lo mismo que practican, hallaran, que en muchas posturas usan la *quarta* como especie consonante con el *Baxo*, y una de ellas es la que se sigue.



Esta postura es comunissima, y muy sonora. Han querido algunos Maestros dezir, que era reprobable, porque prevenia la *ligadura* en *quarta* con el *Baxo*, y ligava en *quinta* perfecta, no pudiendo ligar, que no sea en disonante. En la misma razon con que ya reprueban los tales, dan à entender que es la *ligadura* con el *Baxo*, no siendo sino es de *segunda* entre las voces.

Dizen, que previene en *quarta*, que es especie disonante, y que deve ligar tambien en disonante: Suponen falso en dezir que es la *quarta* especie falsa; porque quando es acompañada con *sexta*, se deve tener por especie consonante, porque suena bien: Y toda especie que bien suena lo es. Semejante postura se ha de entender, que la prevencion, ni la *ligadura* no son con el *Baxo*, porque unas, y otras especies son consonantes: En la prevencion, porque es de *quarta* con *sexta*; al tiempo de ligar, porque es *quinta* perfecta: Así para la prevencion, como para la *ligadura*, no es necesario que aya *Baxo*; porque la prevencion la hazen las dos voces en *tercera*, y la *ligadura* en *segunda*; y el *Baxo* solo sirve de llenar.

La opinion mas general, es en abono de la dicha postura; y todos los que la aprueban, aprueban tambien, que la *quarta* es especie consonante acompañada con *sexta*, pues no puede ser sin ella; y de este modo no ay q reparar en usarla con el *Baxo*; pues suena muy dulce, y suave al oído.

De la postura que pondré aqui figurada, entiendo, que sentirán mal muchos Maestros: Pero diré lo que siento sobre ella.



En dos cosas repararán los que sientan mal de esta postura: La primera es, en que la *ligadura* que haze el *Tiple* de *septima*, no desliga en la especie imperfecta; y la segunda, que es en la *quarta*, usandola de golpe por movimiento de el *Baxo*, y la voz que desliga.

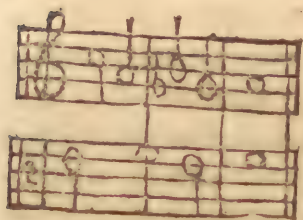
Respondo à la primera objecion, que la *ligadura* que haze el *Tiple*, es de *septima* con dos voces, que son con el *Baxo*, y el

el *Tenor*: Con el *Tenor* desliga en *sexta*: luego desliga en especie imperfecta. Si à esto dicen, que siendo la *ligadura* con dos, se ha de atender al *Baxo* como voz mas principal? Respondo, que el *re, fa*, de el *Baxo* se ha de tomar por *Glossa*; como si estuviere en el *re* un compàs: Pues no ay mas razon para que se tome por *Glossa* el salir de la *septima* à la *octava*, como quedò figurado en el Capitulo antecedente, que dixe, que se tomava por *Glossa*, siendo opinion corriente. Allí baxa una *tercera* con *minimas*, al desligar, aqui sube una *tercera* con *minimas* al tiempo que desliga, pues que mas razon ay para que se tenga lo uno por *Glossa*, y no lo otro?

Respondiendo à la segunda objecion de que desliga en *quarta*, y de golpe, digo, que con el *Tenor* yà desliga en *sexta*; y queda la *ligadura* perfecta con el. Si con el *Baxo* es *quarta* de golpe, està acompañada con *sexta*, pues se halla el *Tenor* en ella; y de este modo, la *quarta* es especie consonante: Pues què consonante ay que por movimiento de dos voces no sea permitido su uso?

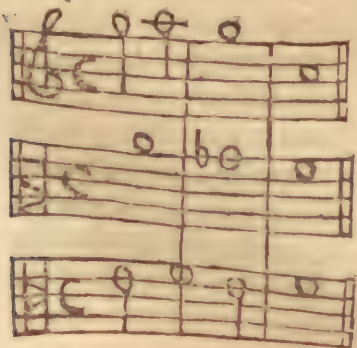
Por las razones dichas apruebo, semejante postura, y por la mayor que es el ser muy sonora; siendo lo mas à que deve atender el Musico, pues solas dos circunstancias se le han de llevar la atencion en toda postura de voces: La primera si suena bien al oido; y la segunda si se opone, ò no à las reglas de el Arte. Esta, siendo sonora no se opone à regla alguna: luego se podrá usar con propiedad.

Víase la *quarta* perfecta de otros modos con el *Baxo*, que irè diciendo. Entre solas dos voces, estando el *Baxo* con apariencia de *ligadura*, se suele usar assi.



De el modo que se vè aqui figurada la *quarta* perfecta, se puede dudar si se usa como disonante, ò consonante. Si quieren tomarla por disonante, no lo es; no siendolo, no puede hazer padecer al *Baxo*; no padeciendo el *Baxo*, no es *ligadura*: Por consonante tampoco se puede tener, porque no lo es; pues en los Capítulos 9.

y 10. dexo dicho, que por si sola esta especie, no era consonante, ni disonante. Y assi resuelvo, que en casos semejantes que no ay sino sola esta especie, no se deve tener por *ligadura* perfecta la de el *Baxo*; porque no es mas que apariencia de *ligadura*. Pondrè aora à tres voces la misma postura.



Esta yà es *ligadura* perfecta, pero de *segunda* con el *Tiple*, ò de *novena*, que es su compuesta. El *Contralto* acompaña con la *quarta* perfecta, pero no es esta especie la que haze padecer al *Baxo*, como he dicho arriba, sino es la *novena* de el *Tiple*. Estando quieto el *Contralto*, al tiempo de desligar el *Tenor*, es en la *quinta* falsa con el; pero no ay que hazer reparo alguno en esto; por que el *Contralto* sólo sirve de

acompañar la *ligadura*; y como avia de ocupar otras especies, ocupa la

la *quarta*, y la *quinta menor*, que hazen una postura muy sonora (mayormente teniendo su conclusion en la *tercera*) que por serlo tanto, es muy usada.

Otra postura suelen usar algunos Practicos, à quatro, en que ponen la *quarta perfecta* sobre el *Baxo*, estando este en forma de *ligadura*, como se verá:

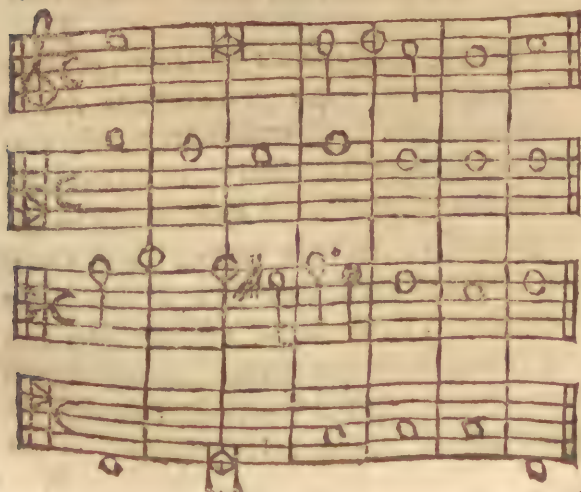


Esta postura no la apruebo; no porque dexé de ser *ligadura* la de el *Baxo*, pues no tiene mas que la antecedente: Pero la *segunda* que forma el *Tenor* con el *Contralto* al segundo compàs, no se que aya razon para abonarla; pues directamente se opone à la regla que nos enseña, no usemos de las especies disonantes fuera de *ligadura*, en puesto que supongan por tales. Esta *segunda* no puede suponer por otra especie, pues no la ay en todo el compàs; que para ser la suposicion propria, ha de aver, sino todo, parte de lo que se supone: Y no

obstante, que es muy impropria esta postura, es muy usada de algunos Musicos, porque dizen que suena bien. El no sonar tan mal como podia, estando en otra forma, es, porque como el oïdo està acostumbraado à oïr las voces un compàs en la *falsa*, quando se liga, y en esta *segunda* està otro tanto tiempo, suena como à *ligadura*: Pero entrando à juzgarlo la razon, como no es al tiempo que deve ser, lo condena por improprio. Y asentando mi dictamen, siento, que es contra la regla arriba dicha, y no se deve usar.

Todas las *quartas* que ay puestas en los exemplos antecedentes, especialmente en los de dos, y tres voces, puede al tiempo de desligar el *Baxo*, mover de la *quarta* à qualquiere otra especie consonante: Porque como no es la *quarta*, la que lo haze padecer, està al arbitrio de el Compositor el salir de ella à donde quiera: Aunque lo ordinario es à *sexta*, *tercera*, ò *quinta menor*, à quien se ha de seguir *tercera*; pues aui solo suena bien toda postura en que se despidiere de *quinta falsa*.

Usase tambien la *quarta* con el *Baxo* de otro modo, y es, quando desliga de *ligadura* de *segunda*, hecha entre dos voces particulares: assi.



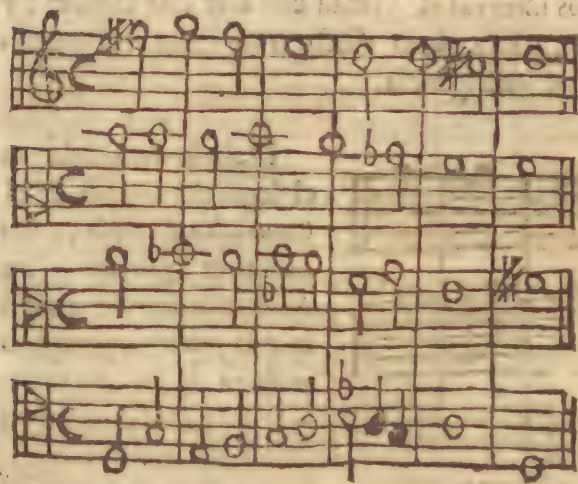
Sobre el Breve que ay en el *Baxo* en *Delasolre*, ligan de *segunda* el *Tenor* con el *Contralto*; y hallandose el *Baxo* en *quinta* de el que liga; al desligar el *Tenor*, es en la *quarta*. Y aunque es prevencion para la otra *ligadura* que se sigue, no por esto se dexa de usar como especie consonante con el *Baxo*;

Baxo; porque yá dixé, que toda ligadura de *quarta* es de *segunda* entre las voces, y aviendo aquí *quarta* con el *Baxo*, deieniendo un *semibreve* en ella, y no siendo la *ligadura* con él, no tiene otra inteligencia que el que se usa como especie consonante en este caso.

Sobre el segundo *semibreve* que ay en *Gesolreut* en el *Baxo*, liga de el mismo modo el *Tiple* con el *Tenor* en *septima*; y desliga tambien en la *oncena* de el *Baxo* sin bolverle à quedar ligado. En una, y otra parte se deve entender, se usa como especie consonante; porque vâ acompañada con *sexta*.

Bien entiendo, que avrá quien diga, que la segunda vez no es lícito el hazerlo, porque en la *quarta* no se buelve à quedar ligado como la primera: Pero si se considera lo que dexó escrito, hallarán, que tiene tanta razon en su abono, la segunda vez como la primera; porque, que aya una, ò dos *ligaduras*, importa poco, quando de qualquier modo es *quarta* con el *Baxo*, y no es la *ligadura* con él, pues antes bien recibe la *quarta* como especie consonante.

Todas las *ligaduras* perfectas que se hazen entre las voces particulares, se reducen à ser de *segunda*, y *septima*. Si la voz que liga está por arriba de la que la haze padecer, es de *septima*; y si por abaxo de *segunda*. En quanto à la sonoridad, no tiene mas la una, que la otra; pues el oído no halla diferencia en si es de *segunda*, ò *septima*: Pero la halla, en si es de *septima mayor*, ò *menor*, ò de *segunda menor*, ò *mayor*. Puede acompañar el *Baxo* à estas *ligaduras*, con variedad de especies; unas vezes con *quinta* perfecta, otras con *quinta* falsa, otras con *quarta*, y otras con *segunda*, ò *novena*. Reparese en lo que se sigue, y se verá todo practicado.



La primera *ligadura* la haze el *Tenor*, y es de *segunda* con el *Contralto*, à quien acompaña el *Baxo* con *quinta* falsa, la que se sigue la haze el *Contralto*, y es tambien de *segunda* con el *Tiple*; y la acompaña el *Baxo* con *quinta* perfecta. Prosigue otra el *Contralto* con el mismo *Tiple* tambien de *segunda*, acompañandola el

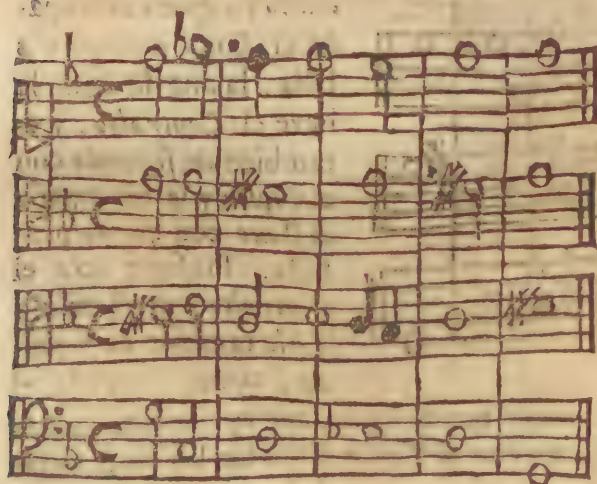
Baxo con *novena*, y en el compás que se sigue, acompaña con *quarta* à la que haze el *Tiple* de *septima* con el *Tenor*. Estos son los modos mas comunes, y ordinarios, y las especies con que el *Baxo* acompaña las *ligaduras* que se hazen entre las voces particulares; aunque será forzoso el explicar, para que no quede duda al que esto leyere, como se entiende el acompañar con *novena*, siendo especie disonante: Que en las otras especies me parece no puede quedar duda al que con reflexion huviere leído lo que dexó yá escrito.

Quando el *Baxo* se pone en la *novena*, se hallan tres voces en especies disonantes: El *Tiple* que haze padecer al *Contralto* en *segunda*, el *Contralto* que liga en ella, y el *Baxo* que acompaña con la *novena* al que liga: Y con todo, que son tres las voces que están en especies disonantes, es postura que suena bien por la buena salida de las *falsas*: Pues al tiempo de desligar el *Contralto*, es en *tercera mayor* con el *Tiple*, y con el *Baxo* *tercera menor*, que por tal supone (aunque es *novena* porque passa luego à ella.) Y como en esta postura al tiempo de el desligar se hallan tres especies diferentes, como son *quinta perfecta*, *tercera mayor*, y *tercera menor*, à mas de la *octava* que el *Tenor* ocupa, es postura muy armoniosa, y de muy perfecta melodía: De donde se infiere ser dicho periodo (aunque con el uso de las *falsas*) muy sonoro.

En quanto à no contravenir à las reglas de el *Arte*, tampoco puede aver duda si se entiende la *novena* de el *Baxo*, como se deve; pues el *Contralto*, que es el que liga, respecto al *Baxo*, se ha de entender que supone con el por *octava*: Y si à esto respondieren, que suponiendo por *octava* supone no aver *ligadura*, digo, que bien puede suponer con una voz por *ligadura*; y con otra como sino la huviera; como explicarè adelante de el modo que se han de entender las suposiciones.

En orden al uso de la *ligadura* de *septima* entre las voces particulares, me parece, que he dicho lo bastante hasta aqui (digo en orden à la *septima mayor*, y *menor*.) Pero ay otra especie de *septima*, que es de menos cantidad, que la que comunmente se llama menor. Este es un intervalo, que aunque compuesto de seis intervalos menores como las otras, se diferencia, en que los tres son *Tonos*, y los otros tres *Semitonos*.

Hallase esta especie como desde *Fesau Sustenido* à *Elami Bemol*, y de *Gesolreut Sustenido* à *Fesau blando*; y assi mesmo en otras partes que se puede formar con los mismos intervalos. Puesta con arte esta especie, y como se deve, puede se ligar, causando el efecto muy sonoro. Pondrè la aqui en practica para mayor inteligencia.



Hallase formada en el segundo compàs de el *Contralto* al *Tiple*; y no obstante, que tiene un *Semitono menor* menos que la *septima menor*, es postura de mucha longruidad; pero consiste en el modo de su colocacion, assi de las especies que preceden, como de las que se siguen despues de ella.

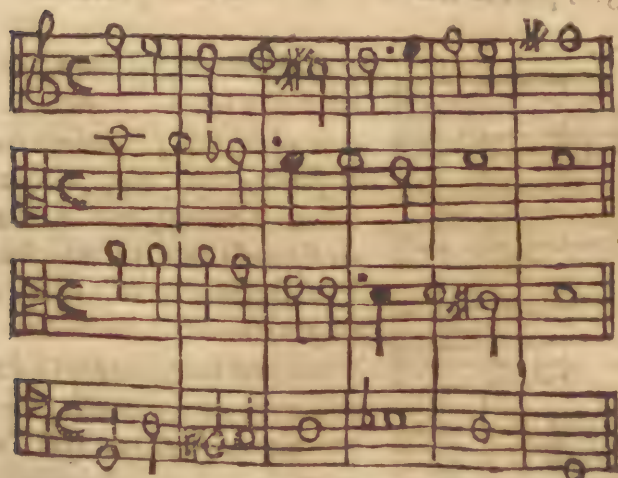
Puede se usar tambien con el *Baxo*, como la pondrè aqui figurada.



Aunque esta especie no es de las que se practican ordinariamente, pero usada en la forma que aqui se vè, suena bien. Carga el *Tiple* en la *sexta* al tiempo que se halla en la *septima* el *Tenor*; pero se ha de entender, que supone la *septima* por *sexta*,

y es como si cayera al mismo tiempo en ella el *Tiple*, que tampoco no ay razon para que absolutamente se diga que es *ligadura* perfecta; porque no es especie de aquellas aprobadas por el Arte para poder ligar. Y lo mismo digo de la que arriba puse entre las voces particulares: Que aunque en quanto al numero es *septima* el *Tenor* con el *Tiple*, pero supone por *sexta* entre los dos; y de *ligadura* solo tienen la apariencia, assi la una, como la otra: Pero son sonoras, y como no se opone à ninguna regla esencial su uso, se pueden practicar de uno, y otro modo.

Hallanse muchas vezes entre las voces particulares, y aun con el *Baxo* algunas especies en forma de *ligadura*, que solo tienen de ella la apariencia, y no lo es realmente. Pondré algunos exemplares figurados aqui, para que se sepa hazer distincion de la que es verdadera *ligadura*, à la que solo tiene la apariencia.



Al segundo compàs haze *ligadura* perfecta de *segunda* el Contralto con el *Tiple*, à la qual acompaña el *Baxo* con la *quinta menor*. Al tercer compàs, haze el *Tiple* una *ligadura* de *septima* con el *Tenor*, la qual es tambien *ligadura* perfecta; y la acompaña el *Baxo* en

la *quarta*. Pero al mismo tiempo se halla el Contralto en la *novena*, y aunque està en forma de *ligadura*, no es mas que aparente. Supone, aunque es *novena* con el *Baxo*, como si fuera *octava*, que es à donde va inmediatamente.

Dos razones ay para que no se deva tener por *ligadura*: La primera; porque ay otra voz ligando, y dos *ligaduras* à un tiempo, no se pueden hazer. Liga el *Tiple* con el *Tenor*, y es *ligadura* perfecta; porque previene, liga, y desliga como deve; lo que no haze el Contralto, pues des-

liga en especie perfecta, y es la segunda razon que ay para que no se tenga por *ligadura*, quando de toda falsa deve salir à imperfecta.

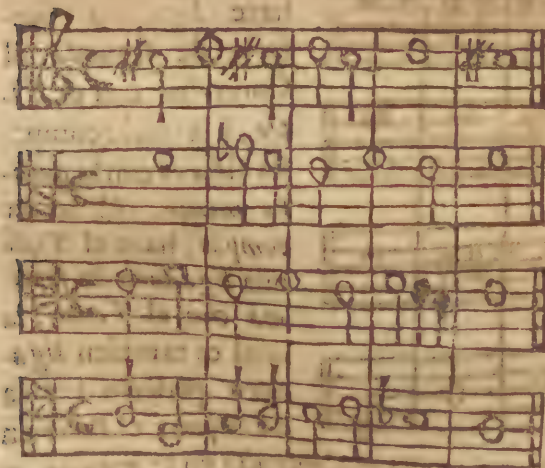
En el quarto *compás*, es lo mismo: pues se halla ligando en *septima* el *Contralto* con el *Baxo*, y el *Tenor* en *quarta* de *Tritono*, hallandose el *Tiple* en la *decena*.

No se pueden hazer dos *ligaduras*, como he dicho, à un tiempo; pero todo lo que se vè en el exemplo figurado se practica; porque la razon que tiene en su abono, no haze poca fuerça. Pues aunque dos voces se hallan en especie disonante à un tiempo, solo la que està en *septima* se deve tener por *ligadura*, que la que està en *quarta* de *Tritono*, se deve entender como si estuvièra en la *tercera*, y siempre que sucede poner semejantes posturas, importa el que salga luego la de la especie mas disonante, como sale el *Tenor* en la postura que estoy explicando.

Son dos especies muy disonantes, assi la *septima mayor*, como la *quarta superflua*, y es necesario, viniendo las dos juntas, el salir quanto antes, no solo de la una, pero se sentirà menos la disonancia, quanto antes salga de las dos. La *ligadura* de *quarta* de *Tritono*, no tiene de *ligadura* mas que la apariencia: pues como he dicho, se supone por *tercera*, assi en este, como en qualquier otro caso semejante.

De todo lo dicho deve sacar el Musico, que solo puede aver una *ligadura* perfecta, aunque sean dos las voces que se hallan en forma de *ligadura* à un tiempo: Y aunque no aya mas que una, tal vez puede ser solo de apariencia, semejantes à las que dexo explicadas, assi en el exemplo antecedente, como en otras partes.

En muchas que son real, y verdaderamente *ligaduras* de las que se hazen entre las voces particulares, se puede llegar à dudar, si lo son; porque al tiempo de el desligar, no desligan à vezes en especie imperfecta. Reparese en lo que se sigue, pues la mejor explicacion es la practica.



La primera *ligadura* que haze el *Tiple* es de *septima* con el *Tenor*, y desliga en la *quinta superflua*, porque sube el *Tenor* à prevenir otra en *segunda* con el *Contralto*: Y al desligar de esta este, es en *quarta* con el mismo *Contralto* que sube à la *sexta* de el *Baxo*, para prevenir la *ligadura* de *septima* que le sigue.

Con alguna razon se puede dudar, si son *ligaduras* perfectas estas, u otras semejantes, por quanto no desligan en especie imperfecta, ni poderse suponer la especie donde desliga por la que devia desligar: Pues en la que desliga, es por prevenir otra *ligadura* en aquel puesto, el qual es forzoso el ir à el; y no puede suponer por la que devia desligar, porque este es forzoso. Pero respondo à esto, que en estos casos suple el *Baxo*, pues se desliga con el en especie imperfecta: como se permite movimiento al tiempo de des-

desligar, assi en la voz que padece, como en la que hizo padecer; que mas tiene que desligue con una voz que con otra, especialmente siendo con el *Baxo*, que es la mas principal, no perdiendo la buena sonori-
dad por esto. La *ligadura* fue inventada, para que las especies disonan-
tes sonassen bien; desligando con el *Baxo* suena bien la *ligadura*, aunque
no aya sido con él: luego se puede hazer.

En el contenido de esta segunda Parte, se ha de ofrecer muchas vezes
el tratar de conuinacion de especies, assi consonantes, como disonantes,
puestas en *ligadura*, y fuera de *ligadura*, en que dire quando venga la
ocasion otras muchas circunstancias acerca de el uso de las especies di-
sonantes; que por aora para lo que toca à lo mas esencial de la *ligadu-
ra*, me parece basta lo dicho.

CAPITULO XIX.

EN QUE SE EXPLICA EL MODO DE SUPONER

ner uno por otro en la Musica; y como muchas vezes

importa el suponer otro tiempo de el que està

figurado.

HA llegado vâ la ocasion de aver de explicar forzosamente el modo
de la inteligencia que se deve dar à muchas cosas que suponen por
otro de lo que representan en la Musica; como siendo una especie, su-
ponenla por otra, ò aviendo un tiempo figurado, suponer otro diferen-
te. Y darè principio à esta materia con la doctrina de el Filosofo, que
dize, que la suposicion en lo demonstrable se toma por lo que muestra,
no mostrando lo que es, pues lo que señala, solo es apariencia. Es lo mis-
mo que dezir, que el Autor de una obra, quiere, que se pueda entender
otro de lo que señala: Y mas lo declara Juan Gramatico, pues dize,
que suposicion, es entender una cosa por otra.

Ay suposicion propria, è impropria. Suposicion propria es aquella, que
es principio de lo que es demonstrable: lo qual confirma Alexandro
Afrodizio. He dicho, que era principio de la demonstracion, porque es
lo mismo: pues ha de aver todo, ò parte de lo que supone. Como si en
un movimiento de compàs se hallan dos especies, una consonante, y otra
disonante, que la disonante supone por la consonante, la qual es suposi-
cion propria, porque ay en aquel movimiento de compàs lo que supone.
Supone sonoriidad, y la ay, puer ay especie consonante.

Suposicion falsa, ò impropria es aquella, que ay nada de lo que supo-
ne, como dize Eustracio, y prosigue diziendo; suponiendo falso nada ay.
Suponete en la Musica aver sonoriidad en todos los movimientos de
compàs; y aunque en ellos aya especies disonantes, aviendo consonan-
tes, como es causado el efecto sonoro de unas, y otras, es propria, y
verdadera suposicion el suponer la mala por la buena ò la disonante, por
la consonante, siguiendo el efecto sonoro, que es lo que supone, y
siempre que este no falte de cada movimiento de compàs, será propria
la suposicion.

Pero si todo el movimiento ocupare la disonante, ò disonantes, no

Arist. post lib. 12
cap. 8. text. 24.
cart. 313. Suppo-
sicio demonstrabi-
lis, accipitur ta-
men à demonstra-
tore, ut non mon-
strans hoc quid est,
si apparentia dis-
cenci accipitur, est
suppositio non sim-
pliciter, sed ad il-
lum solum.

Joan. Gr. in pr.
post cap. 2. ch. 7.
col. 1. Suppositio
est aliquid de ali-
quo.

Alex. Afr. in pr.
prior cap. 5. col.
4. Suppositiones de-
monstrationum sunt
principia, quia ip-
sarum nulla est de-
monstratio.

Eult. 10. eth. cap.
2. char. 488. Fal-
sum qui dicit nihil
dicit falsum enim
est quod non est.

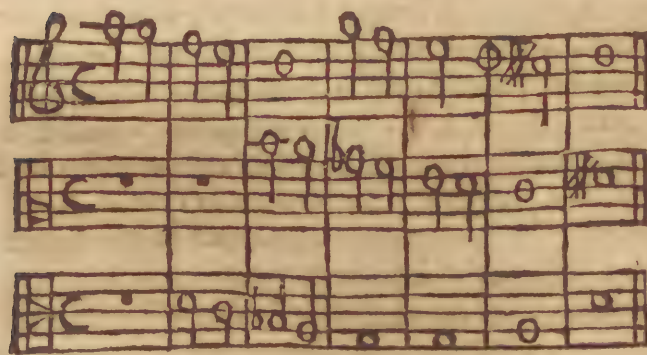
podrà suponer sonoridad sin ser falsa suposicion, ò impropria; porque si suponiendo sonoridad no la ay, nada ay de lo que supone, como dixe arriba. No se entienda esta proposicion absoluta, que será falsa suposicion, siendo disonante todo el movimiento de el compàs (que hablo en el sentido de no suponer otro tiempo, como explicarè adelante.)

Yà he dicho arriba, que suposicion propria es, quando està todo lo que se supone, ò parte; pero se ha de entender en quanto à las especies, y en quanto al efecto que causan. En todo movimiento de compàs, se supone efecto sonoro; y aviendolo este, ay todo lo que supone. Si ay dos especies, una disonante, y otra consonante, y supone la disonante por consonante, ay parte de lo que supone: Pues dos especies suponen por una, siendo uno el efecto; y por esto es suposicion verdadera, porque ay lo que supone.

A mas de la suposicion de especies, es necessario para el abono de muchas posturas, en la Musica suponer otro tiempo de el que està figurado en la Obra. Y si alguno reparare en que he dicho, que el suponer una especie por otra, era suponer propriamente, porque suponía la sonoridad que era el efecto causado de ellas, què necesidad ay de suponer otro tiempo, si esto no quita, ni dà sonoridad?

Respondo, que si importa; porque tantas quantas mas figuras de una especie entraren debaxo de un tiempo en un compàs, tanto con mas aceleracion se deven cantar. Y quanto con mas velocidad passen por la disonancia, se haze menos sensible su mal efecto.

Si estando el tiempo de *Compasillo* figurado, en un periodo passa con *minimas* al alçar por las disonantes en todo aquel movimiento de compàs, no se puede suponer efecto sonoro; porque será falsa suposicion, pues no le ay: Pero si en tales periodos supone el tiempo de *compàs mayor*, alternando las *minimas* de consonante en disonante, avrá en cada movimiento, una, y otra especie, y causaràn efecto sonoro en el. Lo pondré aqui por demonstracion, para que mejor se entienda.



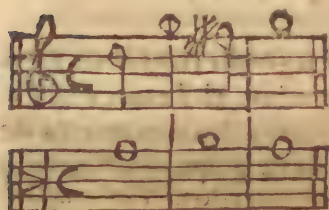
Lo que he dicho arriba se vè aqui practicado, pues passa por las especies disonantes al alçar de el *compàs* muchas vezes, y es practica muy comun, y recibida de todos los Maestros: Y si se pone la atencion

en el tiempo que està figurado, es reprobable; porque el movimiento de el alçar es todo disonante en la voz que passa por la falsa: Pero si se supone el tiempo de *compàs mayor*, ay en cada movimiento de compàs dos *minimas*, una en consonante, y otra en disonante; y por quanto en dicho tiempo supuesto, son figuras diminutas, se deven cantar con velocidad; y assi, en todos los movimientos de compàs causan el efecto sonoro, por lo que conviene suponer otro tiempo en este, y otros semejantes casos.

Và tan enlazada la suposicion de especie con la suposicion de tiempo, que apenas ay postura en que sea necesario suponer la disonante por consonante, que no lo sea tambien el suponer diferente tiempo de el figurado. Ay periodos, que teniendo figurado el tiempo de *Compasillo*, es preciso suponer el de *compàs mayor*, y otros el de *Ternario*: Y lo mismo digo, aunque esté figurado el de *proporcion menor*: pues para que la suposicion sea propia, es preciso que venga bien la Musica (segun las reglas que dixe arriba) al tiempo supuesto.

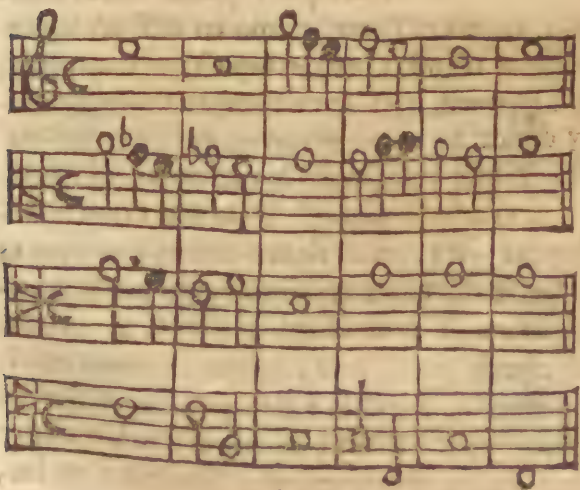
Quando ay *ligadura*, no supone la especie disonante que està ligada por otra: pues fue disposicion de los Musicos antiguos, el introducir las disonantes en ligadura, para que se pudiesen usar como consonantes; y assi se han de considerar, quando están ligadas, siendo la *ligadura* perfecta: Y llamo perfecta à la que previene, liga, y desliga donde deve.

Hazele una ligadura de *septima* semejante à la que aqui se verá figurada.



Estava al tiempo que liga, aunque es en especie disonante, no puede suponer por consonante; porque seria suposicion impropria, ò falsa. Supone por *septima*, puesta en *ligadura*, pues siendo alli, no falta à la sonoridad; mayormente siendo ligadura perfecta como lo es: que el motivo que tuvieron para

que se ligassen las disonantes, fue, que el tiempo de la *ligadura*, fuesse periodo sonoro, y por esto quando ay *ligadura*, supone toda especie falsa por lo que es. Si la *ligadura* solo fuesse de apariencia; tiene lugar la suposicion; como en la de *quarta*, que supone por *octava*, y esto tanto entre las voces particulares como con el *Baxo*. Algunos Compositores quieren suponer por *ligadura* algunas posturas donde no la ay: Semejante à estas.



Dizen, que la que ay en el primero, y segundo *compàs* en el *Contralto*, es glosa de *ligadura* de *septima*; y lo mismo la que se sigue en el *Tiple*, y despues otra vez en el *Contralto* de *quarta*. Son todas falsas suposiciones; porque suponen *ligadura* donde no ay, ni aun parte de ella. La prueba es evidente, pues, como yà dexo dicho, la *ligadura*

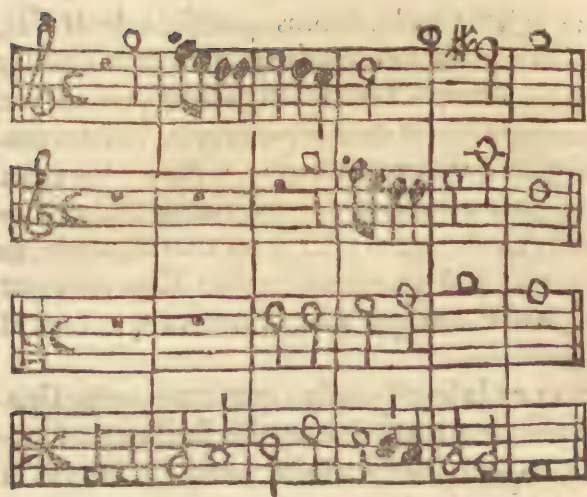
consiste, en que passe arada de un *compàs* à otro la voz sin movimiento. En todas estas posturas ay movimiento de un *compàs* à otro: luego no ay *ligadura*. Que aya movimiento, no se puede negar; pues passa de la *sexta* à la *septima*, assi el *Contralto*, como el *Tiple* de un *compàs* à otro,

y el *Tenor* de la *novena* à la *quarta*, y con el *Tiple* que la haze padecer de *novena* à *novena*. Dizen, que el movimiento es muy de cerca, pero yo quisiera que me dixeran, si por ser de cerca dexa de ser movimiento. Lo cierto es, que lo ay, y aviendolo, no puede aver ligadura. Dizen mas, que suena bien, y que por esso no puede dexar de ser buena musica. Todo lo que es saltar à las reglas de el Arte, aunque suene bien, no se deve hazer. Si semejantes posturas son sonoras, es, porque el oido està habituado à la sonoridad de las *ligaduras*, y como el modo de cantar estas voces representa alguna apariencia de ella, por esso no halla displicencia el sentido. Y tambien, porque no es reprobable: pues es glosa, que supone toda, por la especie buena antecedente, como el Contralto en el primer compàs, que supone por la octava donde entra, y assi mismo se han de entender todas las glosas que ay en las demàs voces. Y este es el abono de semejantes periodos. Otros abusos semejantes à este practican muchos Maestros, valiendose de suposiciones falsas, y el periodo que se vè figurado, es uno de los que tienen por muy primorosos.



Al segundo compàs de estos dos intentos, el *Tenor*, y el *Tiple* primero dãn una *quarta* de *Tritono* de golpe, y al segundo compàs entrado el *Tiple* segundo, dà una *septima* con el *Baxo*, tambien de golpe; es por movimiento de las dos voces, assi en la una parte, como en la otra: pues la una voz mueve de *Semitono menor*, y la otra de *Tono* al mismo tiempo. Lo defienden los que son de opinion que se puede hazer, con

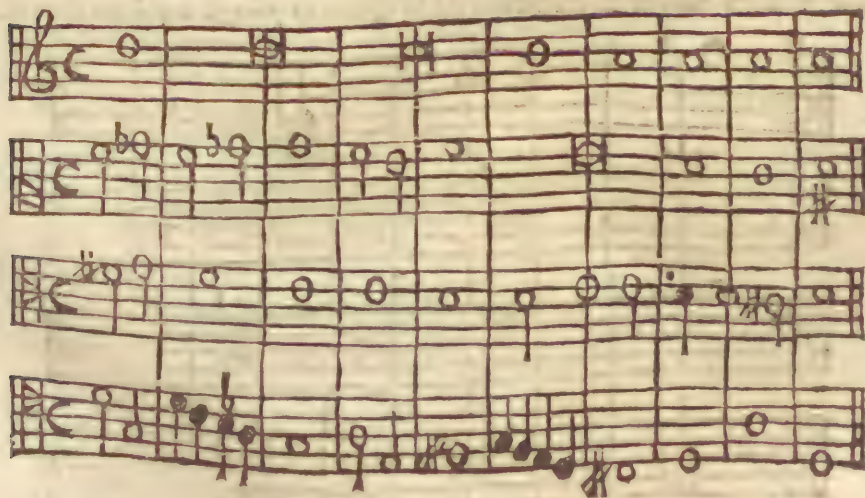
deziendo, que se supone *ligadura*, assi en el *Tenor*, como en el *Tiple* segundo, quando baxan de el fuerte al blando; pero es suposicion impropria; porque no ay nada de lo que suponen; pues de un compàs à otro ay movimiento en las dos voces, y donde ay movimiento no puede aver *ligadura*, porque esta lo impide. Y assi, suponiendo lo que no ay, es suposicion falsa, y toda falsa suposicion es reprobable. Y lo son tanto semejantes posturas, que por ninguna otra razon tienen abono; porque es principio asentado, que la especie disonante en ningun caso puede suponer por lo que es fuera de *ligadura*. Y probado yà que no la ay en esta, tampoco puede suponer por especie consonante; porque en aquel movimiento de compàs no ay otra especie, si solo la falsa, y la suposicion de otra especie consonante no tiene lugar. A mas, de que ni pueden alegar la sonoridad; porque no tiene mucha dicho periodo. Tambien es improprio lo que se verà practicado en la musica siguiente.



Tambien semejante à este periodo practican otros, algunos Maestros defendiendo, que es muy propria *ligadura* la que se vè, quando entra el *Tiple* primero, y lo mismo quando entra el *Tiple* segundo. Pero segun mi dictamen no es muy propria; porque aunque rigurosamente ay *ligadura*, pues passa de un compàs à otro la voz sin

movimiento, siento que està la impropriedad al tiempo de el desligar. Porque, ò la tienen por *ligadura* de *Semibreve*, ò por *ligadura* diminuta.

Si los tales la suponen por *ligadura* de *Semibreve*, no desliga en la especie mas cercana como deve; pues al tiempo que le toca el desligar, que es al alçar de el compàs, se halla en *tercera*, que es quatro puntos apartada de donde ligò: Y deviendo desligar en la especie imperfecta mas cercana de la falta, no siendo assi, desliga impropriamente; contravieniendo à las reglas de perfecta *ligadura*. Si la suponen por *ligadura* diminuta, tambien es impropriedad hazer semejantes *ligaduras* en musica de *nota blanca*: Pues en orden à la diminucion han de observar el mismo orden las *ligaduras*, que la mayor parte de las figuras, y segun el modo de cantar de las partes, ò voces: Y assi digo, que de qualquier modo que quieran suponer dicha *ligadura*, tiene mas de impropria suposicion, que de propria. Hazente à vezes *ligaduras*, que para su abono, es necessario suponer otro tiempo de el que vâ figurado en la Obra; lo que explicarè aora para dâr à entender en esta materia la suposicion verdadera de tiempo. Sobre los caractères que se siguen, podrá hazer reflexion el estudioso Musico.



Estas son *ligaduras* mayores, las que los Antiguos usaron mucho en
R los



los tiempos *Ternarios*, segun se halla en los Libros practicos de *Missas*, y *Motetes*, que escribieron: Y aunque son *ligaduras* muy comunes las de *Breve*, quando se halla dicho tiempo *Ternario* figurado: pero tal vez se hallan en Obras, que tienen figurado el de *compàs mayor*, y el de *compasillo*, como se vè en el exemplo que dexo anotado, y para estos casos se supone el tiempo *Ternario*; pues no dexa de ser propria suposicion, siendo las *ligaduras* de tiempo *Ternario*; que el està, ò no està figurado, es accidente. è importa poco que no estè quando se supone: Que para que la suposicion sea verdadera, basta con que estè la musica que toca al tiempo que supone.

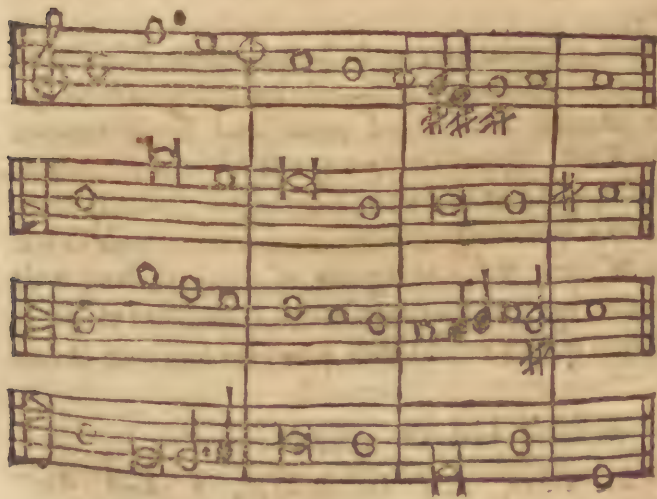
Muchos Compositores està en la inteligencia, que semejantes *ligaduras* son de *compàs mayor*; pero se pueden defengañar facilmente, si hazen reflexion sobre la musica impressa de los Libros Antiguos, pues es la mayor parte de ella, regida debaxo de el tiempo de *compàs mayor*, y es rara la vez que se encuentra *ligadura mayor*, pues todas son de *Semibreve*: Y si tal vez se halla alguna, es, porque su Autor suponía en aquel periodo el tiempo *Ternario*. Pero en aquellas Obras que se halla este figurado, son las mas *ligaduras* de *Breve*; como proprias de la señal indicial baxo de la que està. No tan solamente en quanto à las *ligaduras* se supone el tiempo *Ternario* en las Obras que se figuran con el de *compàs mayor*, ò *compasillo*, si no es que tambien en quanto à las especies, y en quanto à las figuras. Y si està figurado el de *compasillo*, assi mesmo muchas vezes se supone el de *compàs mayor*: Pero en ningun tiempo mayor se puede suponer otro que sea menor, porque lo mas incluye lo menos; y assi el *Ternario*, como el *compàs mayor*, contienen el *compasillo*, y *Proporcion menor*: Pues un *compàs* de *compàs mayor*, incluye dos de *compasillo*; y uno de *Ternario*, tres; y como es comprehendido el tiempo menor del mayor, sea doble, ò triplo, de aqui se sigue, que todo lo que es licito en el tiempo menor, lo es tambien en el mayor; pero no todo lo que es en el mayor, lo es en el menor: Que por esto es necesario en muchos periodos, donde se halla figurado algun tiempo menor, suponer otro mayor, para abonar el uso de algunas especies, por ser improprio del tiempo, ò señal indicial, baxo de quien cantan las voces. Y para mayor declaracion de lo dicho, lo pongo aqui en practica.



No dudo, que qualquier Maestro que vea este periodo de musica, extra-

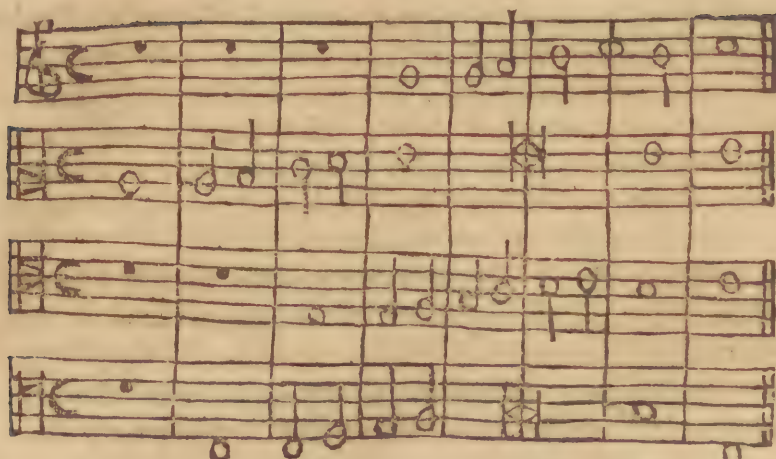
trañará el *vèr* passar con *Semibreves* por las disonantes, y assi mismo las *falsas* que ay entre el *Tiple*, y el *Tenor*, en forma de *ligaduras*; y mayormente diziendo, que el *Baxo* yá las acompaña con *octava*, yá con *septima*, con *sexta*, con *quarta*, con *tercera*, y con *segunda*, siendo todo al parecer muy improprio, y contra las reglas de buena musica. Pero si hiziere reflexion sobre lo que dexo escrito, le parecerá otra cosa diferente.

Para descifrar este *Enigma*, se ha de atender, á que se supone el tiempo de *Ternario*, y que son *ligaduras* diminuidas en dicho tiempo las que ay. En quanto al acompañar el *Baxo* con todas las especies que se ven, á dichas *ligaduras*, es por que tiene facultad para acompañar las *ligaduras*, que son entre las voces particulares, con qualquiera especie, sea consonante, ó disonante, pues está de modo que no pierda la buena sonoridad. Dichas *ligaduras* son todas de *septima*, entre el *Tiple*, y el *Tenor*; pero se ha de reparar, que quando con la una voz está en disonante el *Baxo*, la otra la salva. Passa el *Tenor* de la *decena* á la *novena*, y después á la *octava*, y suponiendo el tiempo *Ternario*, tan solamente es un compás los tres *Semibreves*. Y el *Tiple*, quando el *Tenor* passa por la *novena* liga en *septima*, y desliga en la *sexta* con el mismo, previniendo *ligadura* en la *septima* para ligar en la misma con el *Baxo*, con quien desliga en la *sexta*; y prosigue con el *Tenor* sus *ligaduras*, hallandose con el *Baxo*, quando la una en consonante, y la otra en disonante: De modo, que no puede faltar la sonoridad, alternando las especies consonantes, mayormente hallandose las disonantes puestas en *ligadura* perfecta. Y mas que siendo *ligaduras* diminuidas, aviendo tantas figuras mayores en las otras voces, se han de cantar con velocidad; yá por estar segun Arte, yá por passar de pronto, no puede tener lugar la disonancia en semejante periodo. La mejor explicacion será *vèr* todo lo dicho, figurado con el tiempo supuesto.



Menos novedad causará á qualquiera Maestro, viéndolo como está figurado, que como fue supuesto arriba. No he escrito este periodo, para que se abuse de tantas *ligaduras* como ay en él; si tan solamente ha sido el fin, dár á entender la suposicion de el

tiempo *Ternario* en dichas *ligaduras*; para que si se le ofrece á algun Compositor usar de alguna postura semejante, pueda, teniendo inteligencia de como deve suponerla. Ofrecense tambien otros muchos periodos, y muy comunmente, que se deven suponer á *compás mayor*, estando baxo la señal indicial de *compásillo*: Semejante al que se verá aqui practicado.



Esta musica considerada baxo el tiempo de compasillo, que es el que està figurado, es muy impropria: Pues si se repara en ella, se hallarà muchas vezes ser todo el movimiento de el alçar de especie disonante, no solo con el *Baxo*, sino es entre unas, y otras voces. Y es regla indispensable en la musica, que todo movimiento de compàs ha de ser en especie consonante: Pero se supone aqui el tiempo de *compàs mayor*. Y se deve notar, que el alçar de el compàs de *compasillo*, jamás viene al tiempo que dà, ni alça el de *compàs mayor*: sino es, que es, ù despues de aver dado, ù despues de aver alçado: Y suponiendo el *compàs mayor* en este periodo, no dà, ni alça en ninguna disonante; y es musica muy propria, y muy conforme à las reglas dispuestas por el Arte. Tiene-se por glossa la *minima*, que passa por la disonante, porque supone por la consonante antecedente. Assi como he explicado hasta aqui las suposiciones, se han de entender en todo tiempo menor para salvar las disonancias que vinieren en el movimiento de *compàs*, suponiendo en aquel caso otro tiempo mayor: Como si el que està figurado fuere *compasillo*, ò *Proporcion menor*, tiene lugar la suposicion de *compàs mayor*, *Proporcion mayor*, y *Ternario*.

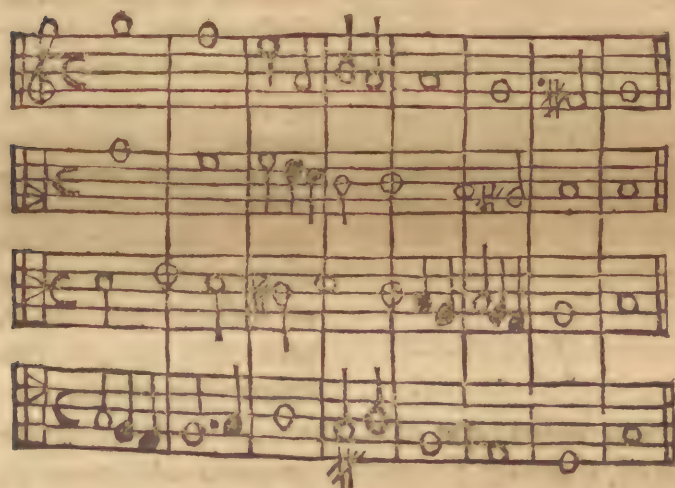
Dexo explicado lo mas esencial acerca de la suposicion de tiempo, que en lo que fuere tratando adelante, explicarè las circunstancias que se ofrecieren. Si algun Musico dixere; que necessidad ay de suponer otro tiempo, quando se puede figurar siempre que se ofrezca en caso de la suposicion? Digo à esto, que à vezes es solo un *compàs*, ù dos, donde es necessaria la suposicion, y que esto sucede muchas vezes en una Obra: Y si siempre que la ha de aver, se ha de figurar el tiempo, servirá de confusion à los que cantan; que para los tales no les embaraza el que el Compositor suponga como quiera en su Obra, pues esto solo toca al Autor de ella.

CAPITULO XX.

DE COMO DEVE SER LA GLOSSA, Y LA SUPOSICION en ella, de la especie disonante por consonante.

ES tan usado en la musica el suponer uno por otro, que à no permitirse, era quitar la variedad à las composiciones, y no teniendola, todas las obras armonicas carecerian de la mayor perfeccion. Y aun-
que

que de todo lo que dexo dicho , assi en el Capitulo antecedente , como en otras muchas partes , es lo bastante para los Doctos Maestros , pero como el fin de escribir esta Obra es, para q̃ los que estudian, ayudados de su explicacion, aprovechen mas con su enseñanza, me ha parecido proseguir, explicando en este Capitulo con alguna mas expresión el modo de *glossa*, suponiendo unas especies por otras. Supone muchas vezes la especie disonante por la consonante , assi por movimiento de las dos voces, como por movimiento de una sola, estando quieta otra: Pero advierto, que si el tiempo es menor como *compasillo*, ò *Proporcion menor*, semejantes encuentros nunca pueden ser al dár de el *compàs*; porque aunque se abona con la suposición de la especie consonante, no dexa de aver imperfección, pues necessita de abono: Y siendo al alçar en tiempo menor, supone el tiempo mayor en estos calos , en quien no son al dár , ni al alçar semejantes posturas ; porque vienen despues de aver dado, ò despues de aver alçado. Lo explicará mejor la práctica que se sigue.



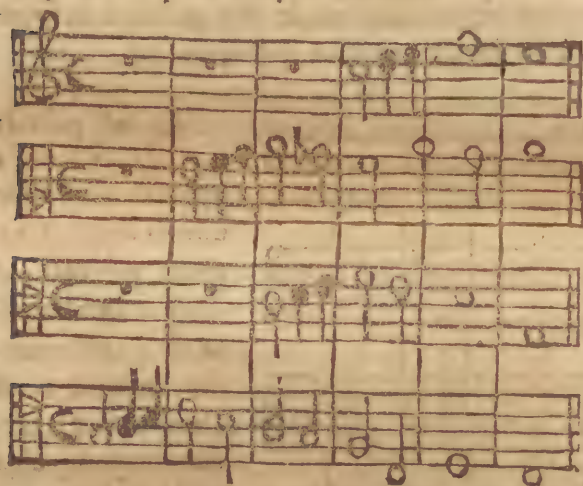
En el primer *compàs* alça en la *septima* el *Tenor* con el *Baxo*, y supone por *octava*, q̃ es adonde pasa el *Baxo* inmediatamente ; el *Contralto* al tercer *compàs* alça en la *septima*, que supone por la *sexta* à que vâ luego.

En el quinto , y

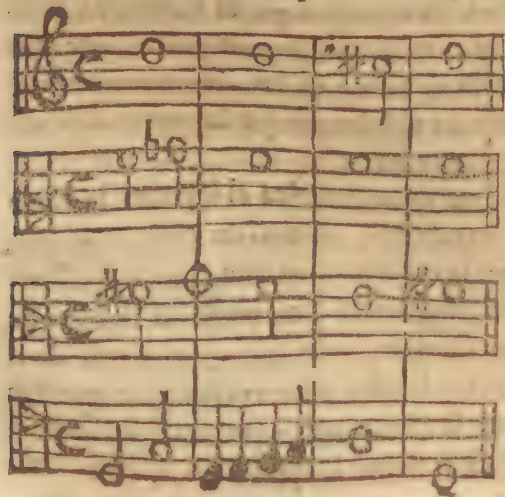
sexto *compàs* , alça el *Tenor* en la *quarta* con el *Baxo*, y con el *Tiple* en la *septima* ; supone con el *Baxo* por *tercera*, y con el *Tiple* por *octava*. Hallase de los dos modos que he dicho arriba , assi por movimiento de las dos voces , como por movimiento de la una sola. El primer encuentro , que es en la *septima* entre el *Tenor* , y el *Baxo* , es por movimiento de los dos. Quando el *Contralto* alça en la *septima* al tercer *compàs*, està el *Baxo* quieto ; mueve el *Tiple* al mismo tiempo que el *Contralto*, siendo el encuentro de *segunda* entre los dos; la qual supone por *tercera*. En el quinto , y sexto *compàs* donde alça el *Tenor* en las disonantes con el *Baxo*, y el *Tiple*, es por movimiento de el solo; porque las otras dos voces, con quien son las disonantes, están quietas.

De todos estos modos està muy puesto en práctica el suponer la mala por la buena; pero deve suponerse tambien el tiempo de *compàs mayor*, para que supuelto, no dè , ni alçe en la especie disonante el *compàs*: Pues siendo al alçar en *compasillo* , como dixè arriba , no viene al tiempo de el mover en *compàs mayor*; porque siempre es en la segunda parte de el movimiento donde viene la mala. En las dos diferencias que quedan puestas, que son por movimiento de las dos voces, y de una sola, puede-se dudar qual es la mas, ò menos licita: Sobre lo qual digo, que tan lici-

to es el passar la mala por la buena por movimiento de las dos voces, como por movimiento de una sola; y es la razon, que como supone la disonante por la consonante, el encuentro es como si fuera en la misma consonante, y no tiene mas que sea por movimiento de las dos voces, que por movimiento de una: Pues aunque sea por movimiento de las dos, como es la buena la que supone, el encuentro es como si fuera en ella. Muchos Maestros Practicos han reusado passar la mala por la buena, subiendo la glosa, assi por movimiento de las dos voces, como por movimiento de una: Y no se que fundamento puedan tener para ellos; pues no ay mas razon para que el encuentro en la mala, sea subiendo, que baxando: Aunque los Maestros mas Modernos, no hazen ya ningun reparo: pues lo usan, assi de un modo, como de otro. Vea se puesto en practica para mayor claridad.



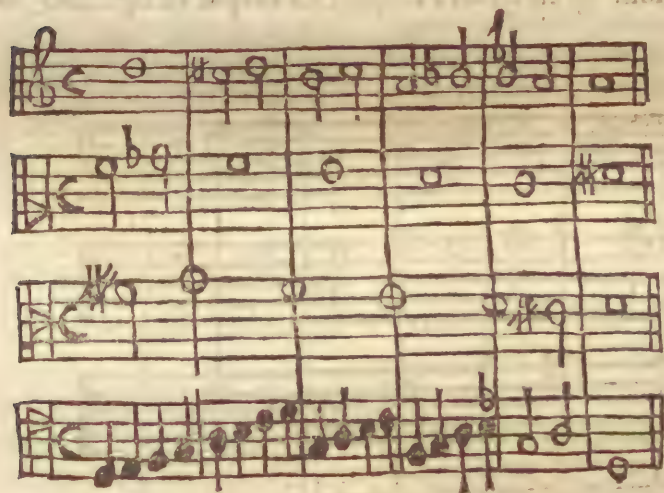
En el primer compàs que entra el *Contralto*, alça en la *septima* con el *Baxo*, que supone por *octava*; y el *Tiple*, alça en la compuesta de la *novena* en el compàs que entra; la qual supone por *diecisétena*. Estos encuentros son por movimiento de dos voces, y no hallo menos razon, para que la voz que mueve con figuras menores, sea moviendo àzia arriba, que àzia abaxo; pues de qualquier modo es el encuentro en la disonante, que supone por la consonante, à que passa inmediatamente. Y assi digo, que segun mi dictamen, puede usarlo qualquier Compositor sin reparo, sea subiendo, ò baxando la voz que lleva la glosa: Pues solo està la diferencia, en disminuir las figuras la voz que sube, ò en disminuirlas la que baxa; y un tan leve accidente no muda la essencia de la postura. Otros Maestros ay que son de opinion, que una especie buena, no puede suponer por otra buena. Semejante à lo que aqui se puede ver figurado.



Repárese, que al salir el *Tenor* de la *ligadura*, siendo la ordinaria practica el desligar en la *decena* con el *Baxo*, desliga en la *octava*: Y para los que ponen reparo en el uso de semejantes posturas, dirè dos razones en su abono, para quitarles toda duda: La *primera*, que es glosa de el *Baxo* el subir con *Seminimas* de grado de el *re* al *la*; y supone dicha glosa està un compàs en *Delasolre*: Y
assi

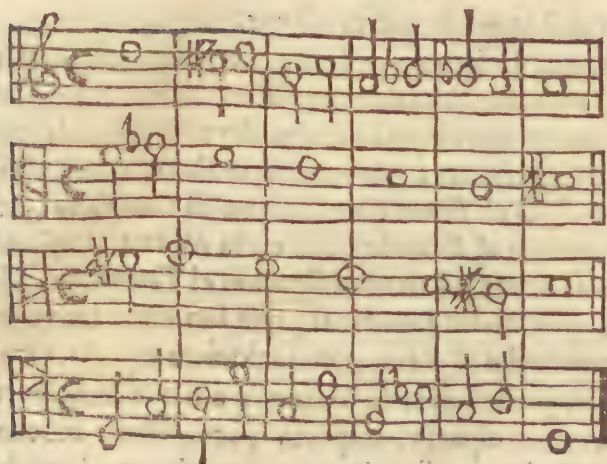
assi mismo, ser *deceza* en el *Tenor*, la que es *octava*.

La *segunda* razon es, que la *ligadura*, se ha de entender, que se haze entre el *Tenor*, y el *Contralto*: Pues como ya dexo dicho en los Capítulos antecedentes, la *quarta* con el *Baxo* es *ligadura* de *segunda* entre las voces particulares, y no siendo *ligadura* con el *Baxo*, no ay obligacion de desligar con él: Pues el *Tenor* que liga con el *Contralto*, yá desliga en la *tercera*; y aunque el *Baxo* se halla en la *octava* al mismo tiempo, puede; pues rigorosamente no tiene obligacion el *Tenor* de desligar con quien no ligò: Y pues en las *ligaduras*, que son entre las voces particulares, puede acompañarlas el *Baxo* con qualquiera especie, tambien al tiempo de desligar, puede hazer lo mismo; y assi que se halle en la *octava*, ò en qualquier otra especie, importa poco. Otros muchos exemplares de los que se practican ordinariamente, semejantes al que he puesto arriba, pudiera traer: pero por huír prolixidad los dexo; pues por las razones dichas se pueden abonar qualesquier otros, en que la *ligadura* fuere entre las voces particulares, no desligando con el *Baxo* en especie imperfecta: Aunque pondré aora otro en que se vca, desligar en especie que no sea consonante, y suponga por ella.

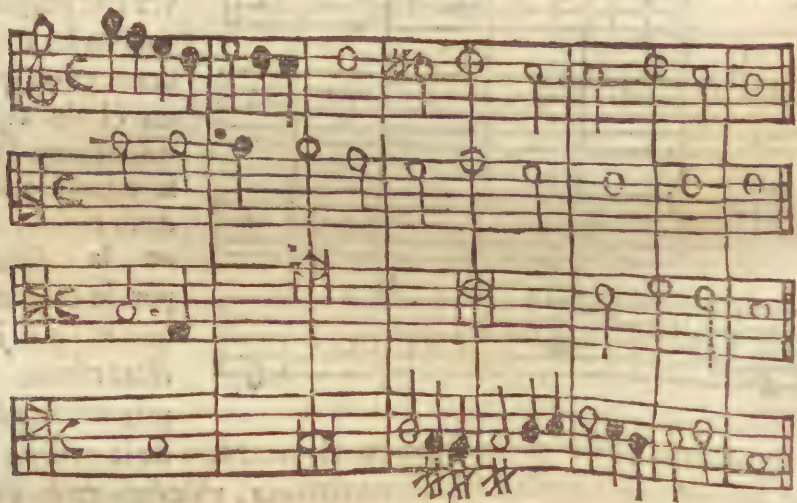


No dudo avrá quien estrañe al ver este periodo de musica, los muchos encuentros que ay en él de especies disonantes: Pero si se atiende à lo que dexo dicho, supone la disonante por la consonante, que se sigue inmediatamente. En el primer compàs pre-

viene *ligadura* el *Tenor* con el *Baxo* en el encuentro de la *novena*, que supone por *octava*: Quedase ligado en *septima*, y desliga en la *quarta*, que supone por *tercera*; siendo à la que el *Baxo* passa inmediatamente. Buelve à quedar ligado en *septima*, y desliga en el encuentro de la *quarta*, que supone tambien por *tercera*, y lo mismo en el compàs que se sigue: Aunque la ultima *ligadura* yá no es con el *Baxo*; porque es el *Contralto* el que haze padecer al *Tenor* en *segunda*. Para mayor declaracion à los Principiantes, de todo el contenido en este exemplar de musica, lo bolveré à poner sin glosa, para que mejor enuendan las suposiciones dichas.

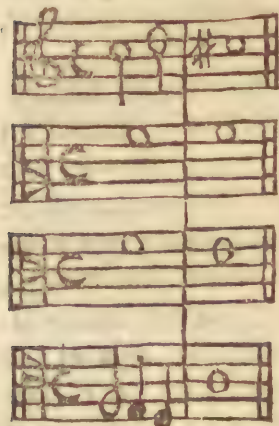


Como està aora el Baxo sin *glossa*, se puede ver mejor la suposicion, quando la ay, como arriba. No tan solamente es la suposicion en quanto à las especies (digo quando està con *glossa*) sino es que tambien en quanto al tiempo; pues se supone el de *compàs mayor*. Pero estando el Baxo sin la *glossa*, no ay necesidad de suponer otro tiempo; como ni tampoco una especie por otra; pues cada una de ellas supone por lo que es. Ay algunos Maestros, que dicen, que quando una voz con otra supone la mala por la buena, aquella consonante, por quien supone la disonante, ha de ser buena con todas las demás voces; y que sino es assi, es impropria suposicion. Se entenderà mejor, en lo que vā figurado, lo que digo.

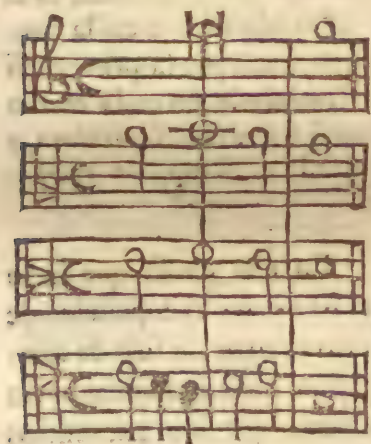


No dān razon que sea convincente los que siguen semejante opinion; pues como se puede reparar en esta practica que dexo escrita, siempre que se forma especie disonante con la voz particular, es consonante con el Baxo, y con las demás voces lo mismo. En el primer compàs alça el Tiple en la *trecena* de el Baxo, y *segunda* con el Contralto; passa con este luego al *Vnifonus*, por quien supone; pero con el Baxo son las dos seminimas, *trecena*, y *docena*. Pues si las dos son especies consonantes, que necesidad tienen de abono? Y lo mismo se ha de entender con el Tenor: Que entre el Contralto, y el Tiple la segunda que ay suponga por *Vnifonus*, es necesario para abonar el golpe de la segunda: pero con los otros que no ay disonante, no ay razon para que suponga por otras especies de las que son. Quando se supone una especie por otra, es por abonar la disonante con la consonante que se sigue; esta disonante es sola entre

entre dos voces , luego entre las especies de estas dos ha de ser la suposicion ; que con las otras no ay necesidad: Como no sea en aquellos casos , que ay encuentro en especie disonante , que lo sea con dos , ò tres voces , que entonces avrá de ser la suposicion con todas, de este modo.



Aquí es necesario suponer el *mi* de el Baxo, por *re* ; porque el *mi* es disonante con todas , y el *re*, es consonante. Y si en todos los casos, que passa mala por buena huviera de ser la suposicion con todas , no se podrian hazer à tres , ni à quatro ligaduras sobre *Tiple* : Y sino , vease esta.



Para con el Tenor que haze la ligadura, el *mi re* de el Baxo supone por *re*; que es la *sexta* donde previene el otro para ligar. Con el *Contralto*, y el *Tiple*, supone por *mi* ; porque con los dos es especie consonante. La mayor autoridad que puedo traer para el abono de esta materia, es el ser practica tan comun (como todo Musico sabe) y tan recibida de todos , que no se hallará quien se atreva à impugnarlo. Pues si en el Sobretiple son tan aprobadas semejantes posturas , qué razon avrá para reprobarnos en musica

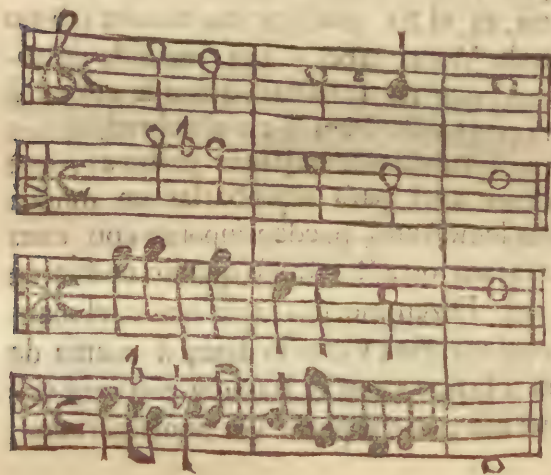
fuelta? Lo cierto es, que posturas semejantes, pueden suponer con unas voces por una especie , y con otras por otra, en tanto quanto no fueren reprobables por su poca sonoridad. Dizen muchos , que una consonancia no puede suponer por otra consonancia ; y esto lo dizen à cuenta de que una voz passará de la *quinta* à la *sexta* con el Baxo, y con otra voz passará de la *novena* à la *octava*: así como se puede ver aquí figurado.



Esta glosa que haze el Tenor de quatro *Seminimas* en el primer compàs , para con el *Contralto* que en la *septima*, supone por *octava*, que es à donde passa inmediatamente con el Baxo, supone el dár de el compàs por *octava* ; y las otras dos *Seminimas* , que son al alçar , suponen por las especies que son; pues la una es *sexta*, y la otra *quinta*: Que aunque la que es *sexta* es *septima* con el *Contralto* , y supone por la que se sigue , se ha de hazer cargo el Musico , que son distintas partes el Baxo, y el *Contralto*: pues qué razon avrá

para que con las dos partes q̄ son distintas, aya de suponer la *glossa* por unas mismas especies: Dos hombres son distintos individuos; porque el uno padezca un dolor, no se sigue, que lo aya de padecer el otro: lo mismo digo entre las quatro partes que componen la musica; que porque entre dos aya un encuentro de especie disonante, que es accidente, no se sigue que entre las otras lo aya de aver.

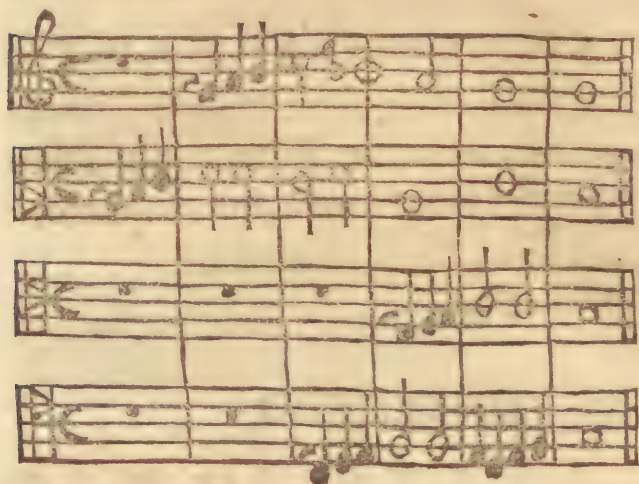
Todo quanto he dicho en el contenido de este Capitulo, ha sido explicacion de la *glossa*, de la qual dexè ya bastante explicacion escrita en el Libro de *Fragmentos Musicos*, Tratado 4. cap. 1. y por esso aora solo dirè, como esta puede ser con figuras mas, y menos diminuidas. Dixe en el lugar citado, que *glossa* era dos, ò tres, ò mas puntos, que suponian por uno solo. Tambien dexo dicho en varias partes, que es regla fixa en la musica, que todo movimiento de compas, assi dâr, como alçar, ha de ser en especie consonante: pero no prohibe esta regla el uso de las especies disonantes: pues no vengán al tiempo que mueve el *compàs*; y si vienen al tiempo de mover, y se sigue especie consonante, es el caso en que se supone la mala por la buena. Quando mueve en la consonante, todas las figuras que huviere demàs, suponen por la primera; si son *corcheas*, puede aver suposiciones de dos *Seminimas* en cada medio *compàs*, si las *corcheas* son quatro; y lo mismo si fuere una *Seminima*, y dos *corcheas*: y en estos casos, si estuviere figurado el tiempo de *compàsillo*, no avrà suposicion de otro, como aqui.



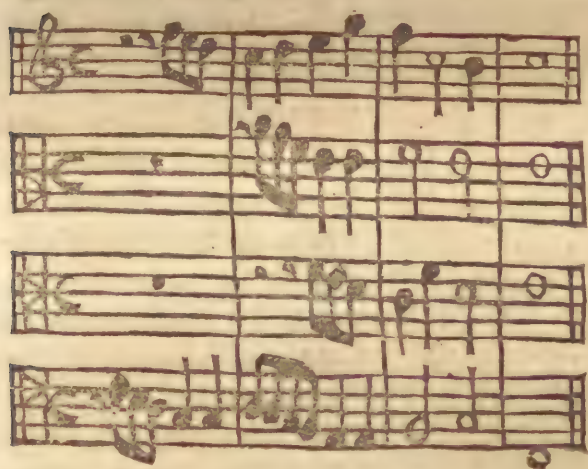
En esta *glossa* que haze el *Baxo*, no ay suposicion de otro tiempo, si solo de *compàsillo*; pero ay suposicion de especie por los encuentros que ay en las disonantes: y como no vienen estas al tiempo que mueve el *compàs*, no se falta á la regla que el movimiento aya de ser en especie consonante; y por esso mueve siempre el *compàs* en ellas. Que quando es con *Seminimas* la

glossa, ò con *minimas*, en estos casos supone tiempo mayor; aunque tambien puede suponer el mismo tiempo menor, siendo con *Seminimas*, si es en especie consonante la primera. Quando es con *semicorcheas* tambien supone el tiempo menor ordinariamente. Tambien advierto, que si la primera figura de el movimiento de el *compàs*, fuere alguna pausa de *corchea* ò *Seminima*, se repare, en que especie entra la figura cantable; porque si fuere *seminima*, y entrare en especie disonante, no será buena musica, por no aver en todo aquel movimiento de *compàs* consonancia, y no valdrá la suposicion por ser falsa: pero si fuere *corchea*, aunque entre en especie disonante, pues sea consonante alguna de las que se siguen, se podrá hazer por ser suposicion propria. Si entra despues de la pausa en especie consonante, sea con *corchea*, ò *seminima*, supo-

ne por lo que es. Todo lo dicho se verá aquí figurado, para que mejor se entienda.



Si fuere debaxo de el tiempo de *compàs mayor*, y se siguiere otra *Seminima* en consonante, será buena *suposicion*, por ser figuras diminutas en dicho *compàs*.



Es falsa *suposicion*, porque no ay en todo el movimiento de el *compàs* buena, por quien pueda suponer, y es al dár de el *compàs*, que no puede aver *suposicion* de tiempo; porque en *compàs mayor*, el dár de *compàsillo* es principio de movimiento, y lo mismo es quando entra el Te-

Esta es buena *suposicion*; porque la primera *corchea* supone por la que se sigue. También es buena *suposicion*; porque la *novena* donde entra supone por la *octava* que se sigue.

Con todo lo que dexo dicho acerca de la *glosa*, y lo que dixi en el Libro de *Fragmentos Musicos*, Tratado quarto

Capitulo primero, me parece lo suficiente, para que los que estudian la musica, puedan entender quando la *glosa* es propia, ò impropia: pues por los exemplares que dexo figurados, en uno, y otro Libro, pueden venir en conocimiento de como deve ser; ò si la *suposicion* es falsa, ò verdadera. Es materia muy importante à todo Compositor, si quier componer con acierto, y segun arte, assi musica para cantar, como para instrumentos: y por ello, no obstante lo que escrivi en *Fragmentos Musicos* de ella, he querido en este lugar dilatarme un poco mas; porque se que importa, para que algunos Maestros salgan de errores, en que estan, acerca del uso de las especies disonantes, que se practican por *glosa*.

Doy fin à este Libro con esta materia, porque se ha de ofrecer en los que se siguen tocar mucho de ella; è importa para inteligencia de lo que dixere, que quede ya explicada.

LIBRO SEGVNDO

DE ESTA SEGUNDA PARTE

de *Escuela Musica*, en que se trata de variedad de *Contrapuntos* sobre *Canto Llano*, assi sobre *Baxo*, como sobre *Tiple*, y *Canto de Organo*: conciertos à tres, à quatro, y à ciuco, assi sobre *Baxo*, como sobre *Tiple*.

CAPITVLO PRIMERO

QUE SEA CONTAPUNTO, Y DE LAS REGLAS
generales que se han de observar en èl.

Porph. in præd.
cap. 10. *Compositi,*
partes sunt materia,
& forma.

Aver. in 8. met.
text. 10. cap. 105.
Composita ex ma-
teria, & forma
fiunt unum.

Arist. phys. 3. c. 3.
text. 30. car. 62.
Principia omnia
sunt, aut ex prin-
cipijs constant.
Bach. cap. 2. lib. 1.
Contrapunctus est
quasi contrapositionis
concors concentus
arte probatus.

Escribo esta Segunda Parte de *Escuela Musica*, ordenandola segun doctrina de Porfirio, pues dize: que las partes en toda composicion, son materia, y forma. Es la materia de la Composicion Musica, las especies de consonancias, y disonancias; y la forma es, la execucion de ellas. Todo el contenido de el Primer Libro de esta Segunda Parte, ha sido tratar de la materia de la composicion: pues ha sido de todas las especies, assi consonantes, como disonantes, y de sus qualidades. Dize Averroes, que la composicion de materia, y forma es convenir en uno; por cuya doctrina me hallo precisado à tratar de la forma en este Segundo Libro: pues es la Composicion Musica un agregado de estas dos partes inseparables. Pertenece à la forma de las consonancias la ordinacion de los sonidos, haziendo demonstrables las consonancias, y disonancias, guardando el orden unas, y otras, segun las reglas de el arte, lo qual es preciso aver de explicar, para los que estudian la Musica: pues es el fin de esta Obra dár la luz necessaria à los que aprenden, para que con menos molestia de los Maestros, consigan la inteligencia de la composicion.

Dize el Filósofo, que todo tiene principio, ò consta de principios. Y siendo los de la composicion el *Contrapunto*, es conforme à razon escribir de èl; pues no es otra cosa que una formacion de diversas consonancias, segun las reglas de el arte. Bacheo dize, que *Contrapunto* es una concordia armoniosa de voces contrapuestas, aprobadas por el arte. Dize este Autor, ser una concordia para usar de dos voces contrapuestas, dando à entender la diversidad de consonancias de que deve constar; porque donde ay consonancia, ay concordia; y donde ay diversidad de ellas, perfecta armonia. Añade, diciendo, ser de voces contrapuestas; porque para usar de todas las consonancias perfectas, siendo por movimiento de dos voces, ha de ser contrario; moviendo las dos à la contraria parte: y el dezir ha de ser con aprobacion de el arte, es, porque la *octava*, y sus compuestas se deven usar baxando la voz baxa, y subiendo la alta, y la *quinta*, con todas las que de ella se componen, al con-

tra-

trario, subiendo la voz baxa, y baxando la alta.

Dividese el *Contrapunto*, en *Contrapunto suelto*, y en *Contrapunto à concierto*. *Contrapunto suelto* es, composicion de dos voces, siendo la una *Canto Llano* con variedad de consonancias. *Contrapunto à concierto*, es propriamente una composicion sobre *Canto Llano* à tres voces. El distinguirse llamandose el uno *suelto*, y el otro *à concierto* es, porque el *suelto* no tiene preciõ: pues tan solamente la voz que vâ sobre el *Canto Llano*, no haze mas que formar las consonancias con èl: aunque en el modo se diferencian unos de otros; pues ay un modo, que à cada punto de *Canto Llano* corresponden dos, uno en cada movimiento de compàs; otros ay de *glossa*, como son los de *compasillo*, *compàs mayor*, *sexquialtera*, &c. que explicarè adelante. Lllamanse *Contrapuntos à concierto* las composiciones à tres sobre *Canto Llano*, por la precision con que vâ ordenadas las voces; pues à mas de usar las especies perfectas de el modo que en el otro, tiene la de imitarse una voz à otra, y como qualquiere de ellas ha de concertar, no solo con el *Canto Llano*, sino es una con otra, yâ en las especies consonantes, yâ en las ligaduras, y yâ en las imitaciones, por esso se llaman con propiedad *Contrapuntos à concierto* semejantes composiciones. Las que no se deven llamar propriamente *Contrapuntos*, son las composiciones de à quatro à cinco, y à mas voces, aunque sean sobre *Canto Llano*; si, composiciones *à concierto*: y la razon de porque no se deven llamar *contrapuntos* es; porque no se usan las especies perfectas con la precision de movimientos contrarios, como en las de à dos, y à tres voces: pues en ser las composiciones à quatro, yâ se permite el uso de *quinta*, y *octava*, por movimiento *recto*, como en su lugar explicarè: pero devense llamar composiciones *à concierto*, por aver de concertar, no solo con el *Canto Llano*, sino es unas con otras voces, al modo que en las de à tres (digo en quanto à la formacion de las consonancias, è imitaciones.)

El que huviere de estudiar la composicion Musica, antes de comenzar, deve cantar diestramente el *Canto de Organo*, assi por todas las *claves*, como debaxo de qualquiera *señal indicial* de tiempo que estuviere, y esto importa tanto, que nunca serà buen Musico sino tuviere esta circunstancia; porque ordinariamente los que se aplican à estudiar la composicion Musica es, ò para Maestros de Capilla, ò Organistas. Si son Maestros de Capilla, y no fueren diestros Cantores, no podrán regir bien sobre un Libro, siendo una de las circunstancias essenciales de el Magisterio. Si fuere Organista, y no fuere Cantor diestro, no podrá acompañar de repente; pues quien mal cante un papel, peor lo pulsará en el Instrumento: y lo mismo digo de los Arpistas, y de qualquier otro Instrumentista; pero asentado yâ el principio de ser diestro Cantor, el que deseara llegar à entender la composicion, deve dâr principio à ella, aprendiendo las reglas que se siguen, encomendandolas bien à la memoria.

La primera, que son quatro las especies simples consonantes: *octava*, *quinta*, *tercera*, y *sexta*; y acerca de esto importa estèn advertidos de dos cosas. La una, que muchos Maestros cuentan al *Unisonus* como especie simple, y à la *octava* como compuesta: pero yo no tengo por especie al *Unisonus*; aunque si por raiz, y principio de todas las especies; como

como dexo yà dicho en el cap. 4. de el Libro antecedente; y assi, cuento à la *octava* por especie simple de su genero. Lo *segundo*, en que deven quedar advertidos es, en que ay *tercera mayor*, y *tercera menor*, *sexta mayor*, y *sexta menor*: que aunque hazen poco al caso para los primeros *contrapuntos* estas diferencias de *tercera*, y *sexta*; pero importa que se sepa à los principios: pues adelante se ha de hallar precisado à saberlo qualquiere Musico, que en el *contrapunto* à *conciertos*, si lo ignoran, pueden cometer muchos absurdos. La *segunda* regla es, el saber que especies se componen de cada una de las que he dicho simples, y alli digo, que de el *Unifonus*, como raiz de todas, se compone la *octava*; aunque por ser primera consonancia, he dicho era una de las especies simples. De la *octava* se compone la *quincena*, y de la *quincena* la *ventidofena*; y añadiendo siete en siete, pueden proceder en infinito.

De la *quinta*, se compone la *docena*, y de la *docena* la *decinovena*, &c. De la *tercera* se compone la *decena*, assi *mayor* como *menor*; y de la *decena*, la *decisetena*, &c. De la *sexta* se compone la *trecena*, y de la *trecena* la *veintena*, assi sea *mayor* como *menor*, &c. La *tercera* regla que se deve saber es, que de estas quatro especies las dos son perfectas, y las dos imperfectas. *Octava*, y *quinta* son perfectas, con todas las que de estas se componen; pues en quanto à la perfeccion, no ay diferencia de la simple à la compuesta, ni à la sobrecompuesta. La *tercera*, y *sexta* son especies imperfectas, assi mayores como menores, y de el mismo modo todas las que de estas se componen. Es la *quarta* regla, que no se puede usar de dos especies perfectas de un mismo genero successivamente; como dos *octavas*, ò dos *quintas*; y lo mismo qualquiere de sus compuestas: pero las especies imperfectas, como son *tercera*, y *sexta*, se podrán usar una despues de otra, como dos, ò tres *terceras* inmediatamente, ò dos, ò tres *sextas*; y esto sin reparo de que sean *mayores*, ò *menores*. La *quinta* regla es, que en *contrapuntos* sueltos, y à tres, se han de usar las especies perfectas por movimientos contrarios. La *octava*, baxando el *Baxo*, y subiendo el *Tiple*, y la *quinta*, baxando el *Tiple*, y subiendo el *Baxo*; y esto tanto que sea sobre *Baxo*, como sobre *Tiple*: porque la diferencia no està en otro mas que servir de *Canto Llano* el *Baxo*, ò servir de *Tiple*. La *sexta* regla que se ha de saber es, que siempre ha de comenzar, y acabar el *contrapunto* en especie perfecta: y si es en la *octava*, acabará con mayor perfeccion. Esta regla se ha de observar en los *contrapuntos* sueltos, y en los de à tres, con la diferencia que dirè.

En el *contrapunto* suelto, como es sola una voz la que vâ sobre el *Canto Llano* deve siempre concluir en especie perfecta, sin excepcion alguna: pero en los *contrapuntos* de *conciertos* à tres, como son dos las voces que se hazen sobre el *Canto Llano*, es la una la que acaba ordinariamente en especie perfecta, y la otra en *tercera mayor*. Permitete assi; porque los finales sean mas armoniosos, y se conformen con todo lo demas antecedente; pues ay una regla practica, que en toda composicion à tres deve ponerse una voz en especie imperfecta siempre, menos en aquellos casos que huviere inconveniente. Y esta regla es con el fin de que aya mas armonia: pues no ay duda, en que son mas armoniosas todas aquellas posturas de voces, que ay especies imperfectas con perfectas.

A tres sobre *Tiple*, es lo mas comun el concluir las dos voces en especies perfectas: es muy conveniente en semejante especie de Musica, porque las voces no canten mal. No es este el lugar proprio para tratar de esta materia, y alli lo dexo para quando llegue el caso de escribir de el *Sobretiple*. Estas seis reglas que dexo explicadas, son las mas generales; porque comprehenden todo *Contrapunto*, alli *suelto*, como à *conciertos* sobre *Baxo*, y sobre *Tiple*. Pero ay otras muchas reglas especiales, aunque unas mas generales que otras: pues ay de ellas que comprehenden à todo *Contrapunto* *suelto*, y otras mas particulares, que son para una, ò otra especie de el. Vna de las mas generales, (aunque no incluye el *Contrapunto* à *concierto*) es el que no se puedan poner dos puntos en un signo, como *sol sol*, ò *la la*, &c. de modo que no se cante unisonalmente; para que en todos los transitos de consonancia à consonancia, pueda aver movimiento en la voz de el *Contrapunto*, con el fin de que sea mas armonioso.

Otra regla ay, que aya de entrar con *pausa* el *Contrapunto* (menos en el que es à *Semibreves*;) aunque con *pausas* menores; como de *minimas*, *seminimas*, ò *corcheas*, segun la especie de el *Contrapunto* que fuere, como irè diziendo, quando vaya tratando de cada especie de el. Entrase con *pausa*, para que el *Contrapuntante* oyga primero el *Canto Llano*, y pueda tomar el Tono de la especie en que huviere de entrar. Todas las reglas dichas comprenden generalmente à todo genero de *Contrapunto* *suelto*, y por esso importa antes de aprender la practica de el, estår en todas ellas. Otra circunstancia es muy necessaria el saber, y es; que signos corresponden en las quatro consonantes, à cada uno de los siete que contiene la *mano*; y aunque parezca prolixidad los dirè aqui; porque para los Principiantes, no ay explicacion ociosa.

Dando principio desde *Cesolfaut*, diga, que su tercera es *Elami*, la quinta *Gesolreut*, *Alamire* la sexta, y *Cesolfaut* octava. De *Delasolre*, es la tercera *Fefaut*; *Alamire* la quinta, *Befabemi* la sexta, y *Delasolre* la octava. La tercera de *Elami* es *Gesolreut*, la quinta *Befabemi*, la sexta *Cesolfaut*, y la octava *Elami*. De *Fefaut* es la tercera *Alamire*, la quinta *Gesolfaut*, la sexta *Delasolre*, y la octava *Fefaut*. *Gesolreut* tiene su tercera en *Befabemi*, la quinta en *Delasolre*, la sexta en *Elami*, y *Gesolreut* es su octava. *Alamire* tiene su tercera en *Cesolfaut*, la quinta es *Elami*, la sexta *Fefaut*, y la octava *Alamire*. De *Befabemi* es la tercera *Delasolre*, *Fefaut* la quinta, *Gesolreut* la sexta, y *Befabemi* la octava. Sobre este signo advierto, que como ay *mi*, y *fa*, y el *mi* està mas alto quatro *comas*, no tiene quinta perfecta; porque es quinta *mejor*, ò *falsa*, la que ay desde el *mi* de *Befabemi*, à *Fefaut*, y asi han de tener cuydado los Principiantes, de no poner en quinta el *Contrapunto* sobre este signo, quando fuere *mi*: pero si es *fa*, pueden; porque es quinta perfecta. Pero tambien advierto, que si es *fa* el *Canto Llano*, sea tambien *fa* la octava que se huviere de poner sobre el. Y si fuere *mi*, tambien en el *Contrapunto* ha de ser *mi*. En los demàs signos, no ay riesgo de errar en esto; porque todas las voces que tiene cada uno, estàn en una misma entonacion, y por esso tienen quinta, y octava naturalmente.

He querido explicar estos siete signos, adonde les corresponden todas las consonancias, para que sabido de los Principiantes, à menos trabajo,

bajo, las sepan formar. Advierto tambien, que en los mismos signos, les corresponden, sea *octava* arriba, ò *octava* abaxo, con qualquiera llave que estuviere el *Canto Llano*.

Todo lo contenido en este Capitulo, es importantissimo, para que los nuevos Contrapuntantes, antes de ponerse à formar las consonancias, estèn en ello; para que con facilidad sepan llevar la voz de una en otra, usando de las especies perfectas, segun la regla que dixe arriba; y aun para mayor facilidad digo mas. Que si el *Canto Llano* subiere dos, tres, quatro, ò mas puntos seguidos, de grado, ò de salto, nunca podrá usar de la *quinta* mas que una vez; y de la *octava*, ninguna. Y si baxa, sean dos, ò tres, ò quatro puntos, en otros tantos movimientos, podrá usar la *octava*; pero no la *quinta*. De las especies imperfectas, puede usar à su arbitrio; aunque la *sexta*, por ser la menos sonora, se deve escusar quanto se pudiere. Dirè en el Capitulo siguiente algunas otras advertencias que importan, para que con mayor facilidad hagan el *Contrapunto* los nuevos Profesores de el.

CAPITULO II.

DE COMO SE HAZE EL CONTRAPUNTO A Semibreves, y Minimas sobre el Baxo, y de las razones que ay para estudiar, assi los Contrapuntos sueltos, como à concierto sobre *Canto Llano*.

S Abidas yà todas las reglas que dixe en el Capitulo antecedente, podrá ir formando consonancias el nuevo Contrapuntante, guardando este orden. Eligirà unos quantos puntos de *Canto Llano*, y sobre cada uno de ellos; pondrà otro en consonancia por la clave de *Tiple*, observando las reglas que quedan dichas, y à la primera consonancia que forme, hágase cargo de que ha de ser especie perfecta, sea qualquiera de dos, *octava*, ò *quinta*. Repare si el *Canto Llano* tube, y siendo assi, de qualquier movimiento que fuere, le vendrà bien el entrar en *octava*; que aunque tambien puede entrar en *quinta*, subiendo el *Canto Llano*, pero esto segun del movimiento que fuere. Entrando en *octava*, subiendo el *Canto Llano*, tiene la ventaja de q̄ puede ir à qualquiera de las otras especies: entrando en *quinta*, solo puede ir à la *tercera*, y quando mas, à la *sexta*. Si baxa el *Canto Llano*, lo natural es entrar en *quinta*; pues sea el movimiento que fuere, podrá usar de las otras especies, assi simples, como compuestas. Bien puede entrar tambien en *octava*, aunque baxe: pero no vendrà tambien à todos los movimientos que hiziere el *Canto Llano*.

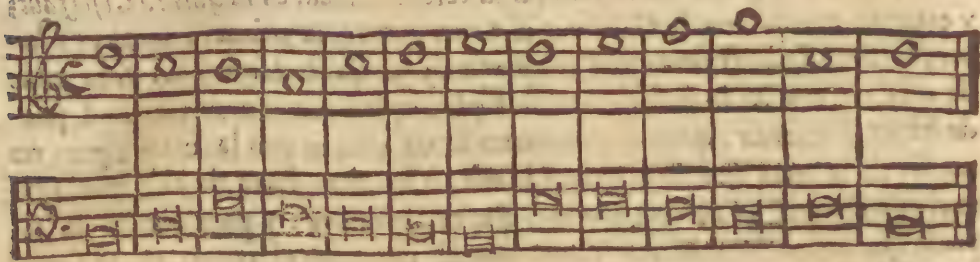
Hase de poner un *Semibreve* sobre cada punto de *Canto Llano*, guardando el orden en las consonancias, de modo, que no se contravenga à las reglas dichas. Puedese usar tambien, assi de las especies simples, como de las compuestas: aunque los Principiantes ordinariamente ponen poco cuydado en hazer distincion de las simples à las compuestas, y es materia que importa mucho el tener el conocimiento de ellas: y para que se vayan habituando à ello, pondrè aqui el orden con que deven

proceder de la voz de el *Canto Llano* à la de el *Contrapunto*, para saber si qualquiera especie es *simple*, *compuesta*, ò *sobrecompuesta*. Si el *Canto Llano* estuviere con *Clave de Fesaut* en la tercera linea, es la quinta *Cesolfaut*; y estando con *Clave de Gesolreut* el *Contrapunto*, la primera linea es *Elami*; y siendo *Cesolfaut* la que es quinta en el *Canto Llano*, no dista mas de una tercera de la primera de el *Tiple*, que para mayor claridad, puede hazer la cuenta, que las unas lineas se continúan con las otras; pues no media de la mas alta de el *Canto Llano*, à la mas baxa de el *Tiple*, sino es el espacio que ay de una à otra, que es *Delasolre*: y para contar la especie que es, se va subiendo desde donde estuviere el punto de el *Canto Llano*, hasta la ultima linea que es *Cesolfaut*; y subiendo mas fuera de las cinco, que es à *Delasolre*, passa à la primera de el *Tiple*, que es *Elami*: y assi se va subiendo hasta hallar la especie, por los espacios, y lineas de la *Clave de Gesolreut*.

Si la *Clave de Fesaut* estuviere en la quarta linea, es la quinta *Alamire*; el espacio fuera de todas, *Besabemi*; y haziendo cuenta que se añade una, será *Cesolfaut*; y de este se passa al espacio que està debaxo de las cinco lineas de la *Clave de Gesolreut*, que es *Delasolre*, y de este sube à la primera linea, que es *Elami*, prosiguiendo hasta hallar la especie con el mismo orden. Si la *Clave de el Canto Llano* fuere de *Cesolfaut* en la quarta, la quinta linea será *Elami*, y primera de la *Clave de Gesolreut*: quando la *Clave de el Canto Llano* es de *Cesolfaut* en la tercera linea, la quarta es *Elami*, que corresponde à la primera de el *Tiple*. Importa mucho que los Principiantes se pongan bien en esta materia, para que sepán, si cada una de las especies consonantes que usan, es *simple*, *compuesta*, ò *sobrecompuesta*: porque sino està en ello, tal vez se baxa el *Contrapunto* debaxo de el *Canto Llano*; y la que entienden ser quinta, es quarta; y la que tercera, sexta, &c. A los principios se hazen *Semibreves* las figuras de el *Contrapunto*, dandoles el valor de un compàs, como tambien à las de el *Canto Llano*, aunque hablando en rigor, no es *Contrapunto*, si solo consonancias formadas, porque para que sea *Contrapunto*, verdaderamente ha de aver diversidad de movimientos en cada compàs: pero se llama *Contrapunto à Semibreves*, aunque no es tan armonioso como los otros, por la falta de movimientos.

Siempre que huviere dos puntos de *Canto Llano* en un *Signo*, no obstante, que no ay movimiento, ni *ascendente*, ni *descendente*, en la voz de el *Contrapunto* lo ha de aver, transitando de una especie à otra, y aunque suba, ò baxe, se podrá ir à qualquier especie perfecta sin faltar à la regla, que dixe en el Capitulo antecedente, de que la *octava* se devia usar, baxando el *Baxo*, y subiendo la voz alta, y la quinta al contrario. Porque de el modo que digo, aunque se dà la *octava*, baxando el *Contrapunto*, y la quinta subiendo, no se va contra la regla dicha; porque esta se ha de entender, para quando ay movimiento en las dos voces, que quando la una sola mueve, puede ir de una especie à otra sin faltar à ella. Otra circunstancia advierto, porque sè que los Principiantes, como hazen aprehension, que dos, ò mas *terceras*, ò *sextas* se pueden dàr successivamente, acostumbra à abusar tanto, que las mas consonancias que usan, son *terceras*. No ha de ser pues assi; porque quanto mas variedad de consonancias aya, tanto mas armonioso será el *Contrapunto*. Pondré aqui para que se vea todo

lo dicho practicado, formadas todas las especies consonantes, y es el *Contrapunto*, que ordinariamente se llama a *Semibreves*.

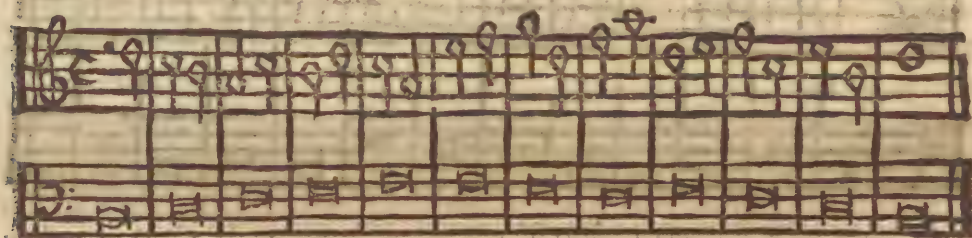


Aqui se hallará usarse las *octavas*, y *quintas*, de el modo que dixe en el Capitulo antecedente, se deven usar. Tambien se hallarán dos, ò tres *decenas* juntas, y algunas *sextas*, que son todas las especies consonantes, de que deve constar qualquier *Contrapunto*. Pero notese, que siempre que pongo *sexta*, es yendo à ella de grado, ò de salto de *tercera*, que por ser corto el tránsito, no hazen disonante efecto. Importa mucho, que à la *sexta* no se vaya de lexos, ni despues de ella salte, porque es especie la menos sonora, y todo lo que sea ir de ella à otra especie saltando, ò ir à ella de lexos, es imperfeccion, que junta con la que ella tiene por su poca sonoridad, causa efecto poco sonoro. En *Contrapunto à minimas*, como ay en cada movimiento de compàs una, si la que es al alçar fuere *sexta*, y para ir à ella fuere de salto, no es tan notable imperfeccion, por ser una sola voz la que mueve: y especialmente, si el tránsito que se sigue à otra especie es de grado, que el aver diferencia en quanto su uso en los *Semibreves*, es, por ser preciso que aya dos movimientos, uno en el *Canto Llano*, y otro en la voz.

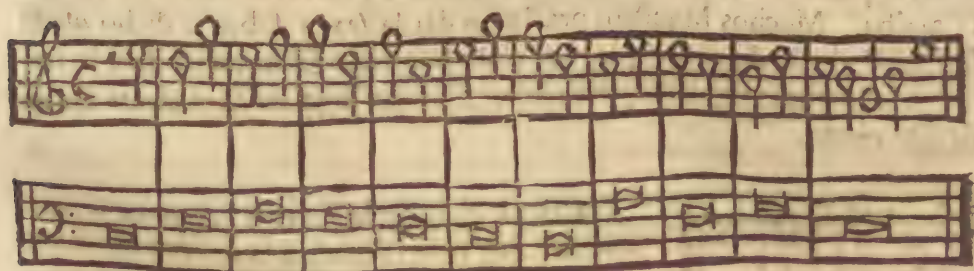
Quando yà el nuevo *Contrapuntante* tenga facilidad en formar las consonancias con *Semibreves*, se puede exercitar en formarlas con *minimas*, poniendo una en cada movimiento de compàs. Diferenciale este *Contrapunto* de el de *Semibreves*, en que en cada compàs ay dos movimientos distintos; y en el de *Semibreves* no ay mas que uno. Ay dos en el de *minimas*; porque el uno es al dár de el compàs, y este es por movimiento de las dos voces, así de la que lleva el *Canto Llano*, como de la que lleva el *Contrapunto*. Diferenciale la que viene al alçar, en que tan solamente ay movimiento de el *Contrapunto*; porque el *Canto Llano* no mueve, y por esso dixe, que avia dos movimientos distintos, que es el uno, de las dos voces, y el otro de la una sola. Este, con mas propiedad se puede llamar *Contrapunto*; porque es mas armonioso: pues tantos quantos mas movimientos aya, tanto mas ay de armonia.

Prevengo à los Principiantes, que en el tránsito que ay de una especie à otra de el un movimiento al otro dentro de el compàs, puede ser de perfecta à perfecta, como de *quinta* à *octava*, ò de *octava* à *quinta*, de perfecta à imperfecta; como de *octava* à *decena*, ò à *sexta*, (con tal, que despues de esta cante de grado) ò como de *quinta* à *tercera*; tambien podrá ser de imperfecta à perfecta; así como de *decena* à *octava*, de *tercera* à *quinta*, sea de simple à simple, ò de compuesta à compuesta. Tambien de *sexta* à *quinta*, es tránsito muy proprio, y natural: pero no podrá hazer tránsito en ningun caso de *sexta* à *octava*, tanto de simple à simple, como de

de compuesta à compuesta, que no sea de el modo que dixe en el cap. 13. de el *Primer Libro* de esta *Segunda Parte*; que es por movimiento contrario de las dos voces. Se ha de poner tambien mucho cuydado, en que el modo de cantar de el *contrapunto* sea con melodia, (que es à lo que comunmente llaman los *Practicos* cantar bien) escusando lo possible el saltar especialmente de *octava*, y quando una vez, ò otra suceda, que no se siga otro salto inmediato, aunque sea de *quarta*, ò *quinta*. Acostrumbran à poner poco cuydado en esto los nuevos *Contrapuntantes*; por que se les lleva toda la atencion la especie adonde han de ir, y si les ocurre, que ha de ser *quinta*, ò qualquiere otra, vãn à ella, aunque sea saltando, teniendo otras mas cerca. Estas son unas advertencias, que aunque parecen leves, importan mucho; porque no ay Compositor, que no aya comenzado por el *Contrapunto*, y si en este no se habicua à cantar bien, no pondrà el cuydado que conviene poner, en que en lo que compone canten bien las partes. Pondrè aqui el *Contrapunto* à *minimas*, para que los Principiantes vean como se ha de hazer.

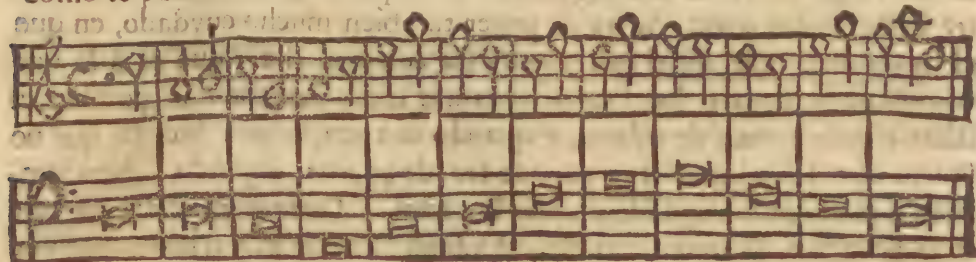


Advierto, que aunque en este exemplo que queda figurado acaba el *Contrapunto* al mismo tiempo que el *Canto Llano*, no por esto se ha de entender, que sobre el ultimo punto de este no se puedan hazer otros mas; porque muchas vezes sucede por cantar bien, venir con especie imperfecta el ultimo, y en estos casos no tiene que reparar el *Contrapuntante* en formar otras especies hasta concluir en la octava; que en el final ay permission para poderse detener todo el tiempo que quisiere, y esto en qualquier especie de *Contrapunto* que fuere, con tal, que acabe al dár de el compàs, que como este de los dos movimientos es el mas principal, conviene, el que toda obra fine al mismo tiempo, por ser parte tan perfecta de ella la conclusion. No obstante, para mayor claridad de lo dicho, se verà aqui practicado:

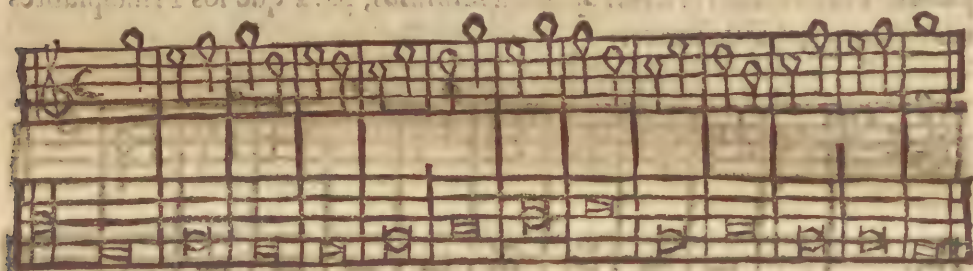


Sobre el ultimo punto de el *Canto Llano*, se pueden ver aqui, como ay dos compases à mas de el final en el *contrapunto*, que es lo que he dicho arriba, se podia hazer sin reparo alguno. Prevengo tambien, que aunque hasta aqui, en toda la practica que dexo escrita, està la clave de el *Canto Llano* en la tercera linea, no entiendan, que no se deve hazer *contrapunto*

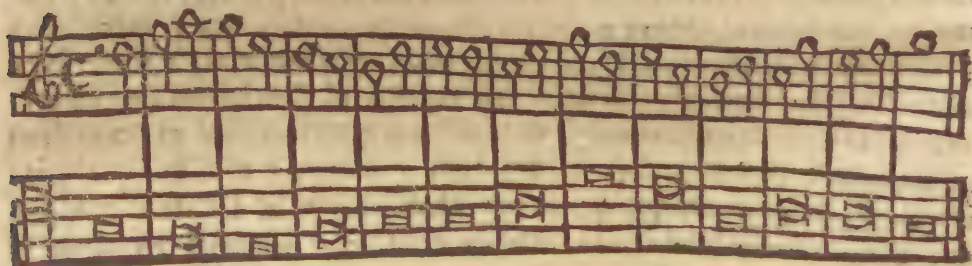
en qualquiera otra que esté figurada, y lo mismo sobre la de *Celsolfaut*: como se puede ver: *En el compás de la quinta perfecta, el canto llano está en la línea tercera, y el contrapunto en la cuarta.*



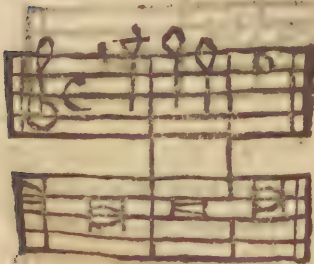
El uso comun de la *clave de Fesaut* en el *Canto Llano*, es en la línea *tercera*, y en la *cuarta*. Sobre una, y otra pueden ver los nuevos *Contrapuntantes*, como dexo figurada la practica, y aora la figuraré por la *clave de Celsolfaut*, así en la *tercera*, como en la *cuarta* línea.



Ya que en este *Contrapunto* está el *Canto Llano* con la *clave de Celsolfaut* en la línea *tercera*, figuraré el siguiente, estando en la *cuarta*.



Advierto, que siempre que el *Canto Llano* estuviere en el *mi* de *Besabemi*, en lugar de la *quinta* perfecta, porque no la tiene, se pone la *sexta*; como se puede notar en este ultimo exemplo, y en otras partes de los que ay arriba. Muchos Maestros practican dar la *sexta* sobre el dicho *mi* de *Besabemi* al dar de el compás, y al alzar la *quinta* falsa, pasando à la *tercera* en el compás siguiente, en la suposicion que diga *mi fa* el *Canto Llano*: de este modo.



Practican el ir de la *sexta* à la *quinta menor*; porque suena bien saliendo à la *tercera*. Puedese dudar, si contraviene à la regla, de que todo movimiento de compás, ha de ser en especie consonante, y que en la *quinta menor*, siendo disonante, alça en ella. Y aunque el modo de aborarlo, es el suponer el tiempo de *compás mayores* pero

pero no está puesto en practica el suponer un tiempo por otro en *Contrapunto suelto*. No obstante, soy de opinion, que dicha postura se puede practicar; porque es muy señora, y aunque no se practica la suposicion de tiempo en *Contrapunto* generalmente, el usar de este modo la *quinta menor*, está puesto en practica, y para abono de semejante postura, precisamente se ha de suponer otro tiempo. Y todos los que son de opinion, que se puede hazer, necesariamente han de ser tambien de opinion, que en casos semejantes ha de aver suposicion de tiempo; que concurriendo la circunstancia de la sonoridad, no ay razon para que sea reprehensible. Es muy necesario, que los Contrapuntantes, desde los principios hagan habito de echar el *Contrapunto* sobre todas las *claves* de *Canto Llano* en qualquiere linea que estuviere figuradas; y por esto he puesto los exemplares por todas ella.

Ay muchos que solo se habitan a echarlos sobre la *clave* de *Fesaut*, estando en la linea tercera, y si se les pide lo echen sobre otra, no pueden, por falta de exercicio. Sepan pues, que ordinariamente esta a eleccion de quien pide el *Contrapunto* la *clave* de el *Canto Llano*, y la linea de su situacion, sobre que lo ha de echar, esto se ve muy practicado, especialmente en las oposiciones, y no se tendrá por buen Contrapuntante, el que no lo eche generalmente sobre qualquiera *clave* en qualquiera linea que estuviere. Antes de passar adelante con este Tratado de *Contrapunto*, quiero dezir los motivos que los Antiguos tuvieron para disponer, que los *Contrapuntos*, assi *sueltos*, como a *concierto*, se aprendiessen sobre *Canto Llano*; para lo qual, entre otras muchas razones, en que lo fundaron, son cinco, que iré explicando.

La primera; porque es el fundamento de toda la Musica, y es muy conforme a razon, que carguen todas las partes sobre él, como vala fundamental. Es el *Canto Llano* perteneciente a la parte, o voz de el *Baxo*, por ser su termino, ó cuerda grave, como lo indican las *claves* con que se figura: pues assi la de *Cesolfaut*, como la de *Fesaut* en las lineas donde se acostumbra situar, son proprias *claves*, y situaciones de la parte de el *Baxo* en *Canto de Organo*; y por esto dixe, que era fundamento, ó basa el *Canto Llano*, y lo confirman los Compositores Antiguos, intitulado la parte de el *Baxo*, *Bafus*, que parece derivarse de *Basa*: de que podemos inferir, que siendo la parte de el *Baxo* en el *Canto de Organo*, la que va por el termino mas grave de la Musica, siendo el mismo el de el *Canto Llano*, y dando titulo de *Basa* al de el *Canto de Organo*, la ha de ser el *Canto Llano*, pues el termino de los dos es uno.

Todas las voces agudas, y menos agudas cargan sobre la mas grave, siendo esta la *Basa*, y fundamento de todas: pues si el termino de el *Canto Llano* es el mas grave, no es muy conforme a razon, que las voces agudas de el *Contrapunto* carguen sobre él. Pueden dezirme contra esto, que podia ser de *Canto de Organo* el *Baxo*, y no de *Canto Llano*; pero respondo con la segunda razon de las cinco, y es, que en el *Canto Llano* son todas las notas de igual valor, las que no tienen tiempo determinado: pues puede ser el valor de ellas mas, y menos, aunque iguales todas, y conviene para el *Contrapunto* el que sean de mas, y menos tiempo sus valores; porque ay *Contrapuntos*, que sobre una nota, se ponen dos; en otros quatro, en otros seis, en otros ocho, y en otros doze, &c. como se irá viendo adelante.

lante. Y tantas quantas mas notas se cantaren sobre cada una, tanta mas detencion de tiempo ha de aver en ella; lo que no puede ser sobre *Canto de Organo*; porque es preciso varien los valores, segun las notas, observando siempre el ayre que indica la señal indicial de el tiempo, que como el *Canto Llano* carece de esta, no tienen la precision sus figuras, que las de aquel, y por esso puede estar mas, y menos tiempo en ellas, al arbitrio de el *Contrapuntante*.

La tercera razon que hallo para que sea conveniente el estudiar los *Contrapuntos* sobre el *Canto Llano*, es por la mayor facilidad de los que aprenden: pues el *Contrapunto* no es otro que *glossa*, la qual consta de muchos movimientos de la voz, los que precisamente le han de llevar la atencion al *Contrapuntante*. Y ay la diferencia de echarlos sobre *Canto Llano*, à echarlos sobre *Canto de Organo*, que sobre *Canto Llano*, durante el compàs, solo tiene que atender à los movimientos de el *Contrapunto*, y sobre *Canto de Organo*, sucede aver dos, ò quatro figuras en un compàs, y es mucho mas dificultoso el atender à los movimientos de el *Canto de Organo*, y à los de el *Contrapunto*, que solo à los de el *Contrapunto*, como el que se echa sobre *Canto Llano*, y assi, por mas facil conviene, que sea lo primero el estudiarlo en el *Canto Llano*, pues como dize el Filósofo, los principios, para que se pueda comprehender lo mas dificultoso adelante, han de ser faciles.

Arist. in 1. met.
c. 2. car. 7. Prin-
cipia, & cause sunt
maximè scibilia:
quia propter illa
alia cognoscuntur.

La quarta razon que ay para estudiar los *Contrapuntos* sobre *Canto Llano*, es, por ser *Canto Eclesiastico*, y el que mas generalmente se practica en la Iglesia. En muchas partes que no ay Capilla de Musicos, los dias Solemnnes forman consonancias muchos sobre el *Canto Llano* que se canta; à lo que llamaron los antiguos *Contrapunto*, y los Modernos llaman cantar à *Fabardon*, por distinguir al *Contrapunto*, que es con arte, de este, que es sin el; aunque uno, y otro no es mas que formacion de diversas consonancias, y en el que se llama *Fabardon*, se forman segun el antojo de el que canta, sin poner la atencion mas que en que suene bien: en el que es con arte, và ceñido à las reglas, que dexo escritas en el Capitulo antecedente. Pero sea el que llaman *Fabardon*, que es *Contrapunto* sin arte, ò el que se aprende debaxo de reglas, todo es *Canto Llano*. Los que no saben Musica, forman las consonancias al sentido; los que la saben segun las reglas, con que se les enseñaron; y unos, y otros lo exercitan en la Iglesia sobre el *Canto Eclesiastico*; como comunmente lo hazen los Musicos sobre los Introitos de las Missas, y algunas *Antifonas*, y sobre *Canto de Organo* jamás se practica en la Iglesia; porque siempre es sobre *Canto Llano*: pues aviendo de ser su mayor exercicio sobre dicho canto, es mucha razon que sobre el se aprenda.

La quinta razon, porque conviene assi, es, que como fue inventada la *ligadura*, para introducir las especies disonantes en la Musica, era materia conveniente, que sobre la misma nota, ò figura que se forma la disonancia, ay a consonancia (que es al tiempo que desliga) para templar la aspereza de la disonante que precedió, periodo, que no todas vezes se puede executar en el *Canto de Organo*; por la diversidad de movimientos, y figuras que ay en el: pero sobre cada nota de *Canto Llano*, ay tiempo para ligar en la disonante, y desligar en la especie consonante. Y es mas conveniente, que dichas ligaduras, por ser mas facil su inteligencia sobre el *Canto Llano*,

se aprendan en él; porque sobre el *Canto de Organo*, como se ha de disponer el *Baxo*, para que las reciba, ay mas dificultad para los Principiantes.

Estas son las razones porque importa aprender, assi los *Contrapuntos* sueltos, como à *concierto*, sobre el *Canto Llano*: pues el modo de usar las especies no es otro en el *Canto de Organo*. Y à mas de las razones dichas, importa assi, para exercitar el discurso: pues toda la Música que se haze sobre él, es forçosa, por no poderle mudar el fundamento sobre quien vâ, como haze el Compositor en el *Canto de Organo*, acomodando el *Baxo* à su intento. En muchas *Obras Latinas*, los Maestros Doctos componen muchos periodos sobre el *Canto Llano*, que no lo hizieran con tanta facilidad sino huvieran estudiado sobre él la música. De esta materia he de escribir quando llegue el caso, que para aqui basta lo dicho.

CAPITULO III.

DE LA EXPLICACION DE EL CONTRAPUNTO

suelto à Compasillo sobre Baxo.

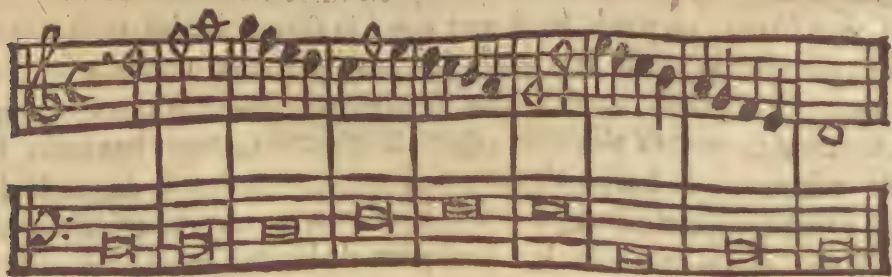
A Viendo de escribir de el *Contrapunto* que se sigue, despues de saber hazer *minimas* (digo que se llama *Contrapunto de compasillo*) no porque sean de diferente tiempo los que dexo escritos, si porque se usa de mas figuras en él que en los antecedentes: pues en aquellos, solo se usa de una; en el de *Semibreves*, de el *Semibreve*; en el de *minimas*, solo de la *minima*. En este de *compasillo*, yâ se practican tres figuras, en los otros, como es una sola, puedele cantar debaxo de diferentes señales indiciales, como en este son tres, y son sus valores debaxo de la señal indicial de *compasillo*, por esto se distingue, llamandolo assi este *Contrapunto*.

Es una de las reglas practicas de él, el que no se pueda usar mas que de tres figuras, como he dicho; que son *Semibreve*, *minima*, y *Seminima*. La figura *Semibreve*, solo se puede usar quando se haze ligadura; la qual se permite yâ en este *Contrapunto* (pero de septima tan solamente) Y assi, siempre que se usa de la figura *Semibreve* en él, es viniendo al alçar de el compàs, para poder formar la ligadura al dâr, desligando al alçar de el mismo con *minima*, y siempre en la *sexta*, à lo que se ha de seguir conclusion en la *octava*. El desligar siempre en la *sexta*, es precision; porque no puede ser la ligadura en otra falsa que en *septima*; (y esto en todo *Contrapunto* suuelto) y como deve salir à la especie imperfecta mas cercana, sobre *Canto Llano*, no puede ser à otra que à la *sexta*. De las *minimas* se usa siempre que no puede aver *glossa* de el modo que se practica en *Contrapunto*. Esta se haze siempre con *Seminimas*, que es la tercera figura que se permite: pero de tal modo, que assi subiendo, como baxando, ha de ser rectamente sin buelta alguna, y cantando en toda esta de grado, las que se llaman practicamente carreras. Estas pueden tener su principio, assi para baxar, como para subir, en qualquier de los dos movimientos de el compàs, tanto al dâr, como al alçar: pero la conclusion ha de ser al dâr.

Apenas ay Maestro que se halle con opinion de buen Compositor, que no quiera introducir nuevas leyes en la practica de el *Contrapunto*; siendo
las

las mas de ellas sin mas fundamento, que la buena opinion de su Inventor: y esta es la causa, de que un mismo Contrapunto, unos lo practican de un modo, y otros de otro, y cada qual lo usa, segun lo aprendiò de su Maestro. Y aunque en lo essencial de el, todos convienen, pero varian en algunos accidentes. Vnos, para començar la carrera, sea subiendo, ò baxando, usan la *minima* con *puntillo*; otros no mas de para quando sube; y otros, ni para quando sube, ni para quando baxa: y los tales yá dan alguna razon; que es dezir, que se llama *Contrapunto* fuelto, y tanto quanto mas se detuviere en las figuras, lo será menos, y mayormente, si la *minima* està en un compàs, y el *puntillo* passa al otro, como lo practican muchos. No me parece mal la razon, y assi me conformo con ella. Si el *Semibreve* se usa, que es lo que pueden alegar, tan solamente es por introducir la ligadura; que fuera de este periodo, no se permite. Otros estilan hazer algunas carreras cortas, pudiendo hazer otras mas largas, fundados, en que de este modo pueden hazer mas. Pero yo, siguiendo la opinion de los mejores Contrapuntantes, digo, que es mejor hazer una larga, que tres cortas; porque aunque no se opone el ser corta la carrera à regla essencial de la musica, es mas ayroso el *Contrapunto* quanto mas largo, y por esta razon deve explayarse mas en ellas el Contrapuntante, aunque con discrecion, de no subirlas, ni baxarlas tanto, que no lleguen con la voz; porque el *Contrapunto* es para oido, y no para llamado.

Ay Contrapuntantes que lo echan por la cuerda de el *Tenor*, por no tener falsete, y estos han de entender que lo cantan *octava*, abaxo de su cuerda natural; y por esto no deven alargarse en las carreras, si son subiendo mas que lo que permite su voz; y si baxando, no mas que hasta el *Unifonus* de el Canto Llano, porque si mas baxa, será cargar en falso el *Contrapunto*, formando *quartas*, pensando formar *quintas*, y *sextas*, por *terceras*. Este riesgo tiene el que echa por cuerda de *Tenor* el *Contrapunto*: y assi, el que no tuviere *Tiple* natural, si tiene *Falsete*, lo podrá echar por la termino, y no se verá en el riesgo de baxar mas que el *Canto Llano*. Prevengo, que ay tres modos (segun la comun practica) para començar la carrera baxando. El primero es con *minima Sincopa*, tanto pasando de un movimiento à otro de compàs, como de un compàs à otro. El segundo, precediendo una *minima* en el punto inmediato mas alto de el que comienza la carrera. Y el tercero, precediendo tambien *minima* à la carrera en el punto inmediato mas baxo, como de uno, y otros modos, para mayor claridad figuraré aqui.



La primera carrera que ay, se comienza, aviendo precedido una *minima* un punto mas arriba. La segunda tiene su principio en la *minima Sincopa*.

copa. Y la tercera, despues de aver precedido una *minima* un punto mas abaxo de donde començo. En los *Contrapuntos* que se tienen por mejores, solo de estos tres modos, tienen en su principio las carreras para baxar. Para subir se comiençan, unas al dár, y otras al alçar; aunque siempre de un modo, sin reparar en cogerlas de salto. El porque, para baxar se ha de coger de cerca, ò con detencion en la primera figura, y para subir no, no dãn otra razon los *Contrapuntantes*, mas, que dezir, que assi son las carreras mas ayrosas. No es razon que haze fuerça; pero como las leyes de el *Contrapunto* las hazen los Maestros practicos à su arbitrio, aquello que es mas usado, se deve seguir. Y no obstante à mi me parece, que el començar de cerca la carrera para baxar, y no para subir, es, porque el baxar en la voz aguda es movimiento mas violento que el subir, segun doctrina de Aristoteles: pues dize, que lo agudo, su natural es subir. Y siendo el baxar mas violento, es necessario hazer alguna reflexion, para que los movimientos de la carrera sean con perfeccion, y començandola esta de cerca, tiene lugar el Musico para hazerla.

Quando ha de subir, con menos reflexion se haràn con perfeccion los movimientos, por ser mas natural el subir en la voz de *Tiple*, que es la de el *Contrapunto*, como voz aguda, y por esso no ay para que reparar en que se coja de salto, ò de cerca la carrera. La comun opinion acerca de las carreras es, que ayan de ser largas, y sin buelta, como yà dixe arriba. Largas, se entiende, quando el *Canto Llano* dà lugar para ello, sin buelta han de ser, durante la *glossa*, no como muchos Maestros dizen, que si acabada una carrera que subió en *sexta*, deteniendose en ella una *minima*, baxando con otra à la *quinta*, dizen no ser buen *Contrapunto*, porque ay buelta.

Digo contra su sentir, que quando buelve à baxar, es despues de aver concluido la carrera. Pruebale ser assi con esta razon: las carreras son *glossa* de *Seminimas*, quando buelve à baxar es con *minimas*: luego es yà concluida la *glossa*. No hallo motivo para condenar semejante periodo, por ser la buelta fuera de la carrera, y assi no deven tenerla por tal en semejante modo de cantar. El estudio de el *Contrapunto*, es con dos fines: el primero aprender à formar consonancias, assi con *glossa*, como sin ella: el segundo habituarse à el, hasta echarlo de repente, por ser tan necessario. Por falta de reflexion ay muchos, que necesitan de mucho exercicio, para conseguir el echarlo de repente, y para que con menos trabajo lo puedan hazer, diré el arbitrio que pueden tener para conseguirlo con mas facilidad, y este es, el que observen dos circunstancias: la primera, que lleve la vista adelantada al *Canto Llano*, por lo menos unos tres, ò quatro puntos, para poder prevenir las carreras, eligiendo las mas largas. La segunda circunstancia es, procurar encomendar à la memoria las carreras que se pueden hazer sobre cada movimiento de el *Canto Llano*, supuesto, que estos no son muchos: pues se reducen à subir, ò baxar de grado, de *tercera*, de *quarta*, y de *quinta*.

Y por la variedad que puede aver entre estos movimientos, yà subiendo un punto, y despues baxando otro, yà subiendo una *tercera*, y despues otro punto de grado, ò yà subiendo una *quarta*, y despues de grado, ò de *tercera*, &c. Diè aqui algunas carreras de dos compases que se puedan hazer sobre diversos movimientos de el *Canto Llano*, para que à imitacion

Arist. phys. 8.c.2:
text.28.char.207.
Gravia, & levia
moventur, violentia
ad loca opposita,
ad propria vero,
gravia deorsum,
levia sursum.

de ellas, discurra otras el Contrapuntante, que estando assi prevenido, echará el *Contrapunto* con facilidad de repente. Subiendo tres puntos de grado el *Canto Llano*, como *re, mi, fa*, ò *fa sol la, &c.* Podrá baxar carrera desde la *quincena*, hasta parar en la *quinta* sobre el tercer punto. Tambien podrá començar en la *diecisetena*, pero esta será sola de un compàs; porque no podrá pasar de el segundo punto adelante. Si de los tres puntos de el *Canto Llano* que subiere, el uno fuere de grado, y el otro de *tercera*, como *re, mi, sol*, la carrera que baxare desde la *quincena*, no podrá ser, si solo de un compàs, si la començare al dár: pero si se comiença con *minima Sincopa*, podrá pasar hasta acabar en la *sexta* de el tercer punto, desde donde ha de salir à la *quinta* tambien con *Seminima*, alçando en la *docena*, ò en la *octava*, por ser practica muy usada assi, siempre que acabá en *sexta* baxando.

Muy semejante à esta carrera se puede baxar otra desde la *diecisetena*, començando al dár sobre los mismos puntos de el *Canto Llano*. Si subiendo el *Canto Llano* un punto de grado, el tercero lo subiere de *quarta*, podrá baxar desde la *quincena* los dos compases de carrera, hasta concluir en la *tercera* de el tercer punto. Y si la començare con *Sincopa* en la misma especie, concluirá en la *quinta*, aunque no será tan larga. Si al dár començare baxando de la *diecisetena*, puede concluir sobre el tercer punto en la *quinta*. Si el segundo punto subiere de grado en el *Canto Llano*, y el tercero de *quinta*, solo puede baxar carrera de un compàs, aunque desde dos puestos, que es desde la *quincena*, y desde la *diecisetena*. Subiendo el segundo punto de el *Canto Llano* de *tercera*, y el tercero de grado, no podrá baxar carrera, que sea mas de un compàs, y es desde la *docena*, acabando en la *sexta*, teniendo su salida à la *quinta* de el modo que dixe arriba: pero podrá subir desde la *octava*, hasta concluir sobre el tercer punto en la *sexta*.

No todos los Maestros tienen por buen *Contrapunto*, quando concluyen las carreras en la *sexta* subiendo; y no sin razon: pues la *sexta* por poco sonora, no es admitida en el final de ninguna obra: y siendo conclusion de periodo la carrera, es lo mismo. Yo me conformo con los que figuen semejante opinion. Si el *Canto Llano* subiere una *tercera* al segundo punto, y al tercero otra, como *ut mi sol*, ò *re fa la, &c.* no podrá baxar carrera que sea mas de un compàs, y esta será de la *docena*, parando en la *sexta*. Subiendo, tampoco puede ser mas que de un compàs: pero es mejor *Contrapunto*, aunque uno, y otro corto; porque este sube desde la *octava*, y para en la *decena*. Si subiendo el segundo punto de el *Canto Llano* una *tercera*, y el tercero una *quarta*, no se puede hazer tampoco mas que carrera de un compàs, assi baxando, como subiendo, y es de el mismo modo que en los movimientos antecedentes: pero si subiendo una *tercera* el segundo punto, el tercero subiere una *quinta*, puede subir, començando al alçar en la *tercera*, ò *decena* sobre el primer punto, y acabará tambien en *tercera*, ò *decena*.

Si subiendo el segundo punto de grado, baxare tambien el tercero de grado, tan solamente se podrá hazer carrera de un compàs; y baxando, assi de la *quincena*, como de la *diecisetena*. Si subiere el segundo punto una *tercera*, y el tercero baxare de grado, podrá subir de dos compases, començando al dár en la *octava*, y acabando en la *quincena*: y tambien co-

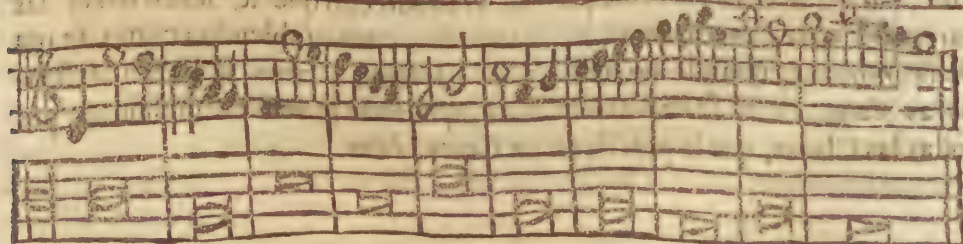
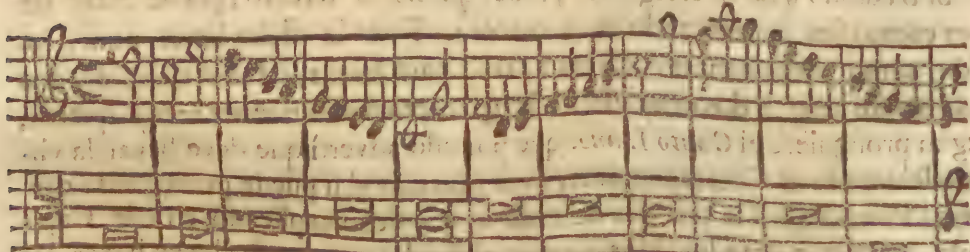
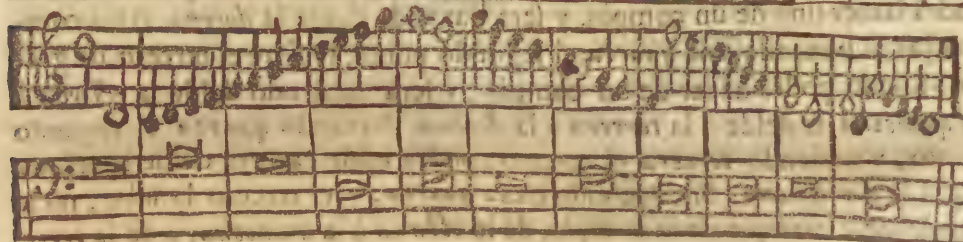
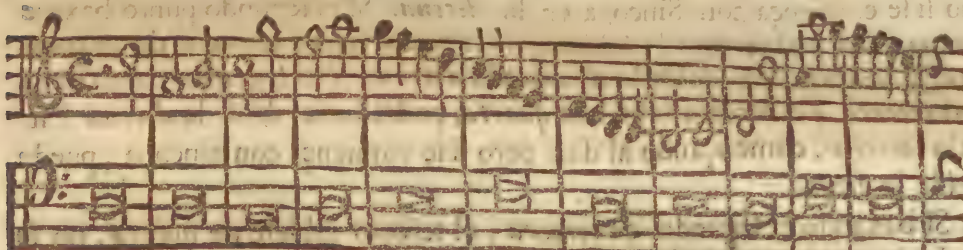
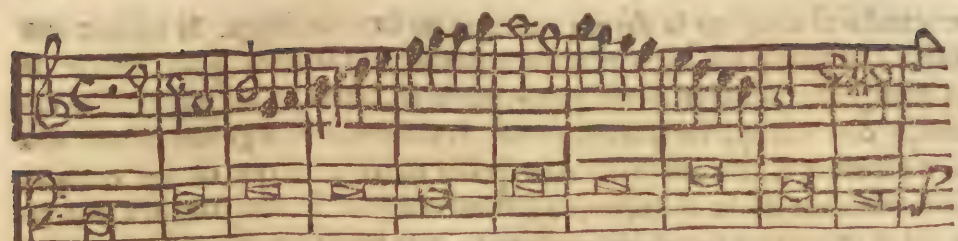
mençando al alçar en la *decena*, aunque no será tan larga. Si subiere una *quarta* el segundo punto, y el tercero baxare una *tercera*, podrá baxar de dos compases, desde la *diecinueve*, hasta la *decena*, y lo mismo si se comienza con Sincopa en la *diecisiete*. Si subiendo el segundo punto una *quarta* baxare el tercero otra, no se podrá hazer mas que de un compás, y será baxando de la *diecinueve* a la *docena*, y de la *diecisiete*, a la *decena*. Si el segundo punto sube una *quinta*, y el tercero baxa una *quarta*, no podrá baxar carrera; pero podrá subir de dos compases, comenzando al dár en la *decena*, o al alçar en la *docena*; concluyendo en la *diecisiete*.

Si baxare tres puntos de grado, podrá subir carrera desde la *decena*, comenzando al dár, u desde la *docena* al alçar; pero concluirá en la *veintena*, que es sobre compuesta de *sexta*, aunque no lo tengo por muy proprio, como dixe arriba.

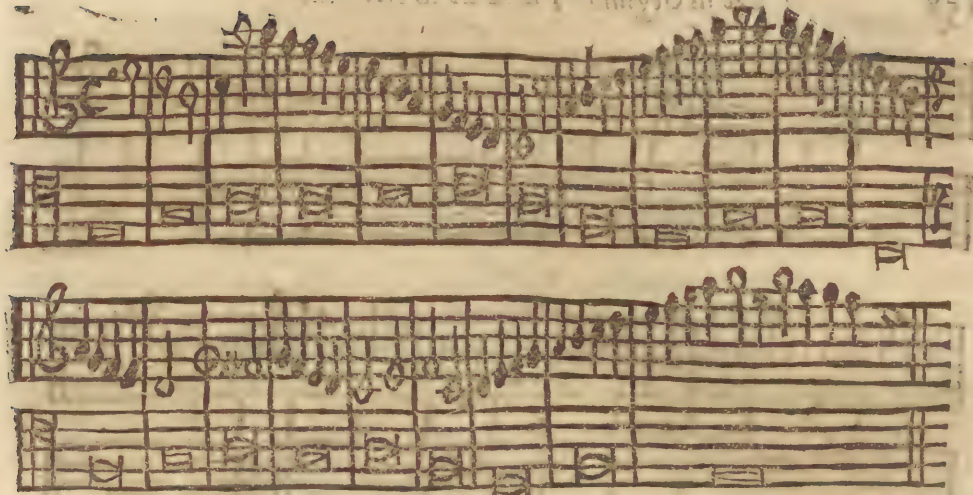
Si el segundo punto baxare una *tercera*, y el tercero subiere de grado, podrá baxar desde la *docena*, comenzando al dár hasta la *quinta*, y lo mismo si se comienza con Sincopa en la *decena*. Si el segundo punto baxare una *tercera*, y el tercero la subiere, no se podrá hazer mas que de un compás, y será baxando desde la *docena* a la *decena*. Si el segundo punto baxa una *tercera*, y el tercero sube una *quarta*, podrá baxar desde la *docena* hasta la *tercera*, comenzando al dár: pero si se comienza con Sincopa, puede desde la *decena*.

Si baxando el segundo de *tercera*, el tercero subiere de *quinta*, no se podrá hazer sino de un compás, y será baxando desde la *docena*, o sus compuestas. Si baxando una *quarta* el segundo punto, subiere el tercero de grado, solo se podrá hazer de un compás, y será subiendo desde la *octava* a la *quincena*, u desde a la *tercera* a la *decena*. Baxando *quarta* el segundo punto, y subiendo *tercera* el tercero, podrá subir carrera desde la *octava* hasta la *diecisiete*. Si el segundo baxa *quarta*, y el tercero la sube, no se puede subir mas que de un compás, de la *octava* a la *quincena*, y de la *tercera* a la *decena*.

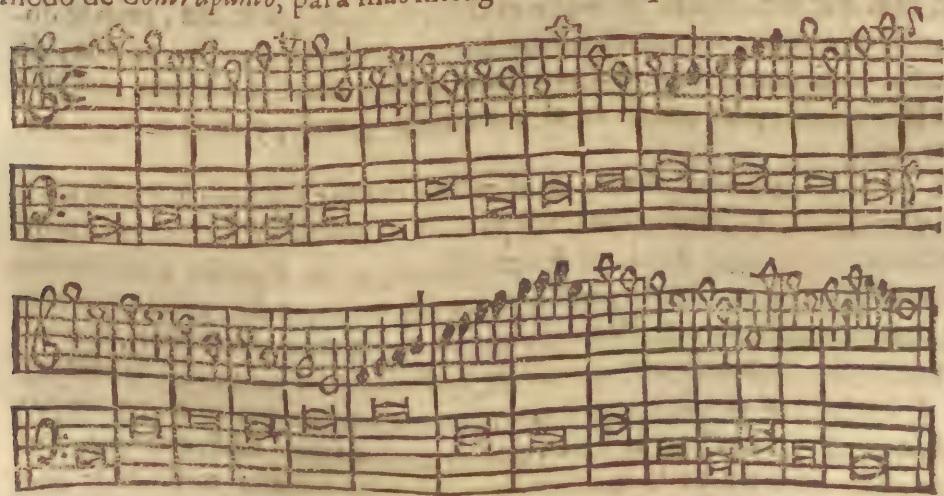
Si baxando *quarta* el segundo, sube *quinta* el tercero, puede subir de dos compases, comenzando en la *tercera*. Todo lo dicho hasta aqui, ha sido, como puede cantar el *Canto Llano*, para baxar, o subir carreras, que a lo menos tengan dos compases de largas; pero pueden tener tres, y quatro, segun proliguieren el *Canto Llano*: que por esto adverti, que deve llevar la vista adelantada el Contrapuntante, para prevenir el si puede proseguir la carrera. Pondré ahora la practica de todo lo que dexo explicado en este Capitulo, para que vean los Principiantes el modo con que se deven hazer las carreras en este *Contrapunto*, así baxando, como subiendo; como se usa de las *minimas* quando no ay lugar de carrera, y como se hazen las ligaduras usando de el *Semibreve* en ellas, que todo se verá exemplificado por todas las Claves, que se practican en *Canto Llano*.



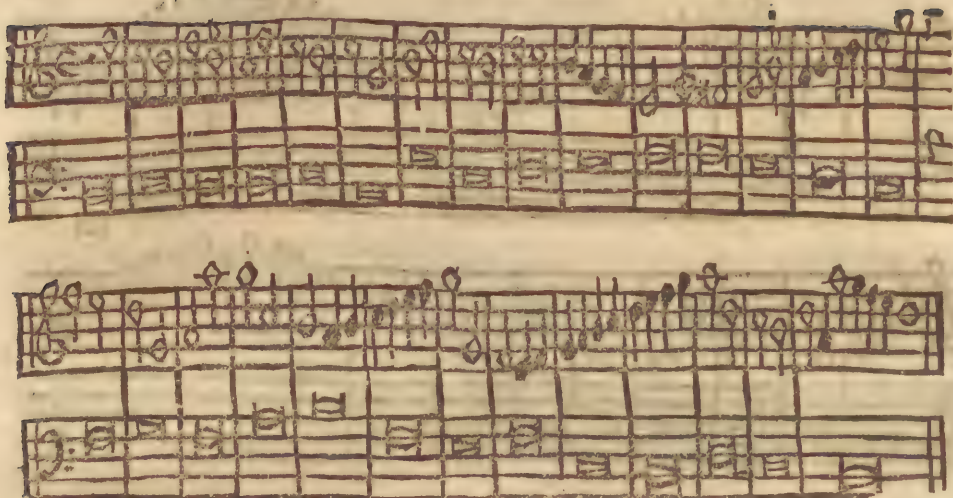
El *ut, re, mi, ut, fa*, que haze subiendo la carrera ultima, está muy puesto en practica, y recibido de los mayores Contrapuntantes.



El que pusiere la atencion en la practica que aqui vâ figurada , hallará exemplificado todo lo explicado anteriormente , con lo que me parece puede quedar bastante advertido el nuevo Contrapuntante, para observar las reglas que conducen à un buen *Contrapunto*. Prevengo , que no tan solamente se echa este *Contrapunto* , como he dicho hasta aqui, sino es, que tambien se acostumbra à echar con alguna fuerza , ò precision , y esta es, imitando las *Solfas*, que dixo al principio, en el progreso de el, tantas quantas vezes huviere lugar , poniendo la principal atencion en la imitacion , mas que en las carreras de las que usará quando no tuvieren lugar las *Solfas* que deve imitar. La imitacion , puede ser en dos modos; una de movimientos , y otra de *Solfas* , y alli advierto , que si al principio entra diziendo, *re, fa, re*, moviendo de *tercera*, aunque sea con distintos movimientos adelante , pues nombre las mismas *Solfas* , se tiene por imitacion. Esta moda de hazer el *Contrapunto* es primorosa, y tiene mas dificultad , por el cuydado que se deve poner en no perder la ocasion siempre que la haviere para la imitacion. Sobre la qual advierto , que aunque he dicho que bastará se imiten las *Solfas* quando no se pudieren imitar los movimientos , no ha de ser usando de voces accidentales, sino es, que naturalmente las aya en los Signos donde se ponen. Pondré la practica de este modo de *Contrapunto*, para mas inteligencia de el q lo huviere de estudiar.



Pongo sobre el mismo *Canto Llano* otra diferéncia para mayor declaracion.



Si se reparare en que canta saltando mucho el *Contrapunto*, advierto, que es por la razon de imitar, siendo preciso acudir al puesto donde puede entrar el passo, que tal vez se halla lexos, y no puede ser de otro modo.

Pareceme, que dexo ya bastantemente explicado todo lo que toca al *Contrapunto* de *Compasillo*, y assi passare à explicar en el Capitulo siguiente otro *Contrapunto*.

CAPITULO IV.

DE EL CONTRAPUNTO SUELTO A COMPAS

mayor, sobre Baxo.

EL *Contrapunto* debaxo de el tiempo de *compàs mayor*, se echa de el mismo modo sobre *Canto Llano*, que el de *compasillo*, que dexo escrito. No se usa mas que de tres especies de figuras, como en aquel, y son las mismas, *Semibreves*, *minimas*, y *seminimas*. De el *Semibreve*, se usa siempre que ha de ligar, de las *minimas*, quando no huviere lugar para hazer carrera, y quando esta tuviere lugar, de las *seminimas*. Aunque no son mas que tres figuras como en el *compasillo* de que se usa, pero se doblan en el *compàs*. En aquel, el *Semibreve* tiene valor de uno, en este, de medio. Allí entran solas dos *minimas*, aquí quatro. Doblanse tambien las *seminimas*, pues entran en el *compasillo* quatro, y en el *compas mayor* ocho.

Y aunq̃ las carreras se hazen de el mismo modo en quanto al ser sin buelta, y en quanto al començarlas, assi para baxar, como para subir; pero se diferencian en el lugar donde se deven diferenciar las especies consonantes: pues en *compasillo*, solo es preciso el que sea en la que dà, y en la que alça el *compàs*; pero en este *Contrapunto*, de las quatro *seminimas*, que entran en cada movimiento, han de ser consonantes la primera, y la tercera.

En quanto al uso de las *minimas*, aunque entran quatro en un *compàs*, advierto, que todas han de ser en especie consonante. El *Semibreve*, aunque no se usa fuera de la ligadura; pero en quanto à esta, tambien se diferencia de como se practica en el *compasillo*. pues en aquel, comienza siempre al alçar, y acaba al dàr, de donde se sigue ser necessarios tres puntos

de

de *Canto Llano*, para hazer la ligadura, uno donde previene, que es donde tiene la primera parte el *Semibreve*, otro donde liga, que es donde tiene la segunda parte la figura, y el tercero, para la conclusion en la *octava*; porque en estos *Contrapuntos sueltos*, no le permite ligar, que no sea cerrando clausula, y es siempre en dicha especie.

En el *compàs mayor*, solos son necesarios dos puntos de *Canto Llano*, uno, sobre el que se haze toda la ligadura, y otro, para cerrar. Diferencialle en quanto al puesto, de el *Semibreve*; porque en *compàs mayor*, tiene su primera parte al dár despues de una *minima*, y alça en la mitad de él, dexando tiempo en el mismo alçar, para salir de la ligadura.

En quanto al començar las carreras para baxar, ha de ser de los tres modos que dixe avia de ser en *compasillo*, que son, precediendo una *minima* un punto mas arriba, ò otra un punto mas abaxo, y tambien con *minima Sincopa*: pero advierto, que ordinariamente comiença la carrera en diferentes lugares de el *compàs*.

Quando precede *minima*, un punto mas abaxo, ò mas arriba, tiene su principio la carrera à lo que dà, ò à lo que alça: pero quando es con *minima Sincopa*, puede venir esta en quatro partes, que son, la primera al dár, despues de el valor de una *seminima*, y en este caso, como comiença la carrera en la segunda parte de la *Sincopa*, es antes que alçe.

La segunda parte donde puede venir, es tambien al dár de el *compàs*, despues de el valor de tres *seminimas*, y en este caso alça en la mitad, que es donde comiença la carrera. El tercer lugar, es al alçar despues de el valor de una *seminima*, y tiene su principio la carrera en el mismo alçar, antes que el *compàs* mueva. El quarto, y ultimo lugar que tiene la *minima Sincopa*, es despues de aver alçado, y el valor de tres *seminimas*, y quando es assi, dà en la mitad el *compàs* siguiente, que es el principio de la carrera.

De todo lo dicho, ha de sacar el nuevo *Contrapuntante*, que pueden començar para baxar, à lo que dà el *compàs*, y despues de el valor de una *minima*, y lo mismo en el segundo movimiento, que es de el alçar.

Para subir, pueden començar à lo que dà, y despues de el valor de una *minima*, à lo que alça, y despues de el valor de otra. Comiençanse para subir, como dixe en el *compasillo*, sin detencion alguna.

Algunos *Contrapuntantes*, las comiençan para subir con *minima Sincopa*; pero son los menos, y no los que mas opinion tienen. Devense hazer tambien las carreras todo lo mas largo que se pudiere, eligiendo siempre aquellas que mas pueden subir, y mas baxar; pero acomodandose con su voz el *Contrapuntante*, observando todo lo que he dicho acerca de esta materia en el *compasillo*.

Minimas con puntillo, será mejor que no se usen, por la razon dicha en el Capitulo antecedente. Siempre que se ofreciere hazer un *compàs* todo de *minimas*, no se repita en el segundo movimiento, lo mismo que en el primero; porque lo acostumbra los Principiantes mucho, que la poca variedad, causa menos armonia. Quando se han de hazer quatro *minimas*, mejor *Contrapunto* será, si cada una fuere en distinta consonancia.

Quandouviere dos, tres, ò quatro puntos de *Canto Llano*, sea baxando, ò subiendo con unos mismos movimientos, lo que se haze sobre el uno, no se ha de hazer sobre el otro. Si sobre el uno haze una carrera, sobre el otro haga

haga otra diferente, y fino se pudiere, haganse *minimas*; porque la variedad, es la mayor hermosura en los *Contrapuntos*.

Otra circunstancia advierto, y es, que tambien en este *Contrapunto* como en los antecedentes, ha de començar con *pausa* de *minima*: pero con la diferencia, que en los de *compasillo* es de medio *compàs*, y en este, de la mitad de medio.

Dirè aora de algunos modos, que puede cantar el *Canto Llano*, dando lugar à que se hagan carreras largas. Si subiere tres puntos de grado, puede baxar carrera, començando en la *diecinovena*, despues de aver dado el *compàs*, hasta concluir en *tercera*, sobre el tercer punto. Tambien puede començar en *diecisetena*, con *Sincopa* al mismo tiempo, aunque no será tan larga; porque concluirà en la *sexta* al alçar de el segundo punto: de la que deve salir à la *quinta* con *feminima*, y de ella à la *octava*, ò *docena*, como dixe en el Capitulo antecedente.

Si despues de alçar comienza en *quincena* con *Sincopa*, sobre el primer punto, podrá baxar hasta la tercera de el tercero.

Si el segundo punto de el *Canto Llano* subiere de grado, y el tercero de *tercera*, començando despues de aver dado el *compàs* en la *diecinovena* con *Sincopa*, no podrá baxar mas que hasta que se encuentre en la *octava* al alçar de el segundo punto, y si al mismo tiempo comienza desde la *diecisetena*, podrá baxar hasta la *sexta* sobre el segundo punto, y no mas: de modo, que carrera que concluya en el tercer punto, no se puede hazer cantando de el modo que he dicho el *Canto Llano*, si ha de tener su principio sobre el primero.

Si el segundo punto sube de grado, y el tercero una *quarta*, tampoco puede baxar carrera en ninguna especie, que comience sobre el primero, que pueda concluir en el tercero. No puede baxar larga carrera en el *compàs mayor*, que no sea terminando en el segundo punto donde començò, fino es en caso que el *Canto Llano* suba tres puntos de grado, segun dixe arriba, y assi dirè aora sobre solos dos puntos por todos los movimientos que puede hazer el *Canto Llano*, las carreras que tienen lugar. Y aviendo dicho yà lo bastante, quando sube de grado, digo aora, que si sube de *tercera*, no puede baxar mas que de medio *compàs*, començando al alçar, y concluyendo en la *sexta* sobre el segundo punto. Y tambien puede subir, si la comienza al alçar, en la *quincena*, terminando en la *diecisetena*, sobre el segundo. Si la comienza al dár, terminará sobre el mismo en la *diecinovena* al alçar.

Si el *Canto Llano* sube una *quarta*, puede baxar desde la *diecinovena*, començando con *Sincopa*, hasta concluir al alçar de el segundo punto en la *sexta*, y si tiene su principio al alçar con *Sincopa* en la *diecisetena*, puede baxar hasta la *octava* de el segundo punto, y si subiese otro de grado, puede passar mas hasta terminar en la *tercera*.

Quando mueve de *quinta* àzia arriba, no puede baxar tan larga, que termine en el segundo punto; pero puede subir començando en la *octava*, despues de aver dado el *compàs*, terminando en la *decena* sobre el segundo.

Baxando el *Canto Llano* de grado, no puede baxar carrera, que aya de terminar en el segundo punto; pero puede subir, teniendo su principio en la *octava*, despues de aver dado el *compàs*, y puede proseguir hasta la *diecinovena* de el segundo punto, terminando al alçar.

Quan-

Quando mueve de *tercera* el *Canto Llano* àzia abaxo, no puede subir, ni baxar carrera larga; pues no puede ser mas que de medio compàs. Si tiene su principio en la *docena* al dár, baxará hasta terminar en la *oçtava* sobre el primer punto: pero si comienza al alçar, terminará en la *sexta* de el segundo punto al alçar. Quando baxa una *quarta*, puede comenzar en la *oçtava* despues de aver dado, subiendo, hasta terminar en la *diecisetena*. Tambien puede subir comenzando al alçar en la *oçtava*, hasta concluir en la *diecinovena* al alçar de el segundo punto, y la misma se podrá hazer teniendo su principio en la *decena*, despues de aver alçado, aunque no será tan larga.

Quando el *Canto Llano* desciende por movimiento de *quinta*, como *sol*, *ut*, ò *la*, *re*, &c. no puede subir carrera; pero puede baxar, comenzando con *Sincopa* en la *diecinovena*, despues de aver dado, hasta concluir en la *trecena* al alçar de el segundo punto. Tambien puede comenzar à lo que alça el *compàs* en la *diecisetena*, y será de el mismo modo, aunque no tan larga.

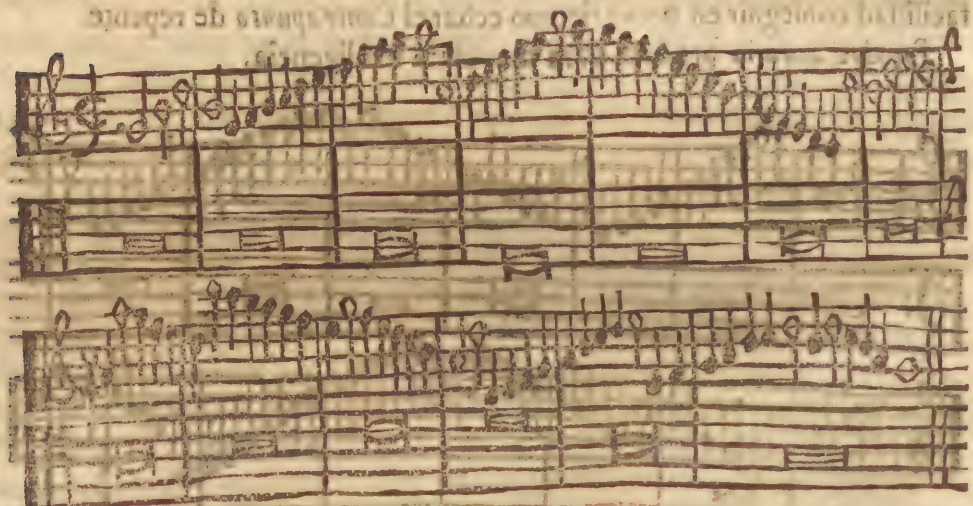
Estas son las carreras mas ordinarias que se pueden hazer sobre todos los movimientos de el *Canto Llano*, assi subiendo, como baxando, que si el Contrapuntante haze reflexion sobre todo lo dicho, puede con gran facilidad conseguir en breve tiempo echar el *Contrapunto* de repente.

Pondré aora la practica para mas clara inteligencia.





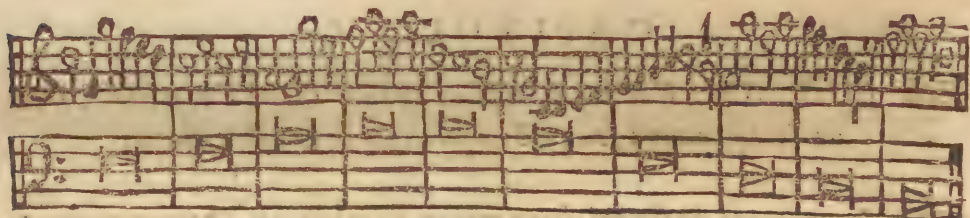
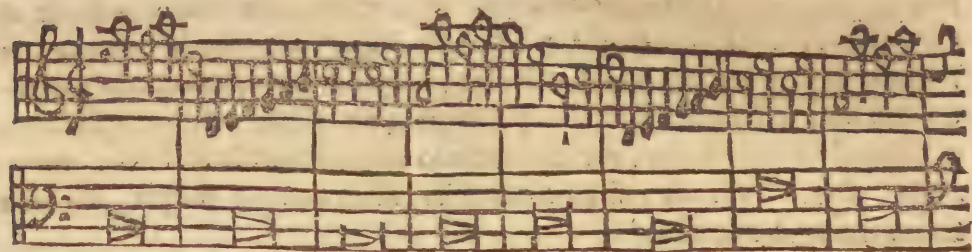
He querido poner con Bemol este exemplo; porque los *Canto Llanos* que son *quinta*, y *sexto Tono*, deve atender el Contrapuntante, à que se han de cantar por *Bemol*, y assi tendrá obligacion de hazer lo mismo en el Contrapunto.



En este Contrapunto de *compàs mayor*, importa poco que acaben las carreras al alçar, ni el Contrapuntante quando conclaye el Contrapunto; porque como es tan largo en *compàs*, por tanta perfeccion se tiene el concluir en el un movimiento, como en el otro. Ahora advierto, que tambien se echa este Contrapunto con imitacion, como el de *compasillo*; pero sea con imitacion, ó sea sin ella, siempre ha sido reprobable el entrar, alli en *compasillo*, como en *compàs mayor* con carrera (digo teniendo su principio en el primer *compàs*) porque en toda la practica antigua nos enseñan en las Obras los Autores, y aun en la moderna, el tener las entradas pauladas, valiendose de las figuras, que comunmente se llaman *nota blanca*, para comenzar. Y prevengo esto, porque los Contrapuntantes mas experimentados, usan tambien de esta practica en el Contrapunto, sea con imitacion, ó sin ella. Y quando se echare con imitacion el Contrapunto, no ha de ser la imitacion de carrera, sino es de *minimas*, alli en *compasillo* como en *compàs mayor*. En este es mas facil el imitar las *Solfas* que dixo al prin.

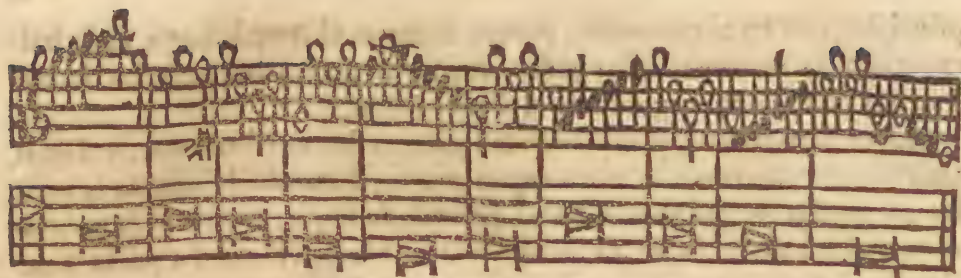
principio , que en el *compasillo* ; porque como es el *compàs largo*, es lo bastante con las *menimas* que pueden entrar en uno , para poderlas imitar muchas vezes en el progreso de el *Canto Llano*.

Advierto tambien , que quando se imitaren los movimientos , y *Solfas*, sean solo por dos cuerdas, que vengan *quarta*, ò *quinta*, la una de la otra, sea por arriba, ò por abaxo: como diziendo *la re fa* , poniendo *la* en *Alamire* , podrá dezir, *la, re, fa*, poniendola en *Elami*. Pondré aqui la practica de el *Contrapunto à compàs mayor* con imitacion , para que mejor se entienda lo dicho.



Otra diferencia sobre el mismo *Canto Llano*.





Antes de dár conclusion à este Capitulo, quiero advertir, que en el Libro de *Fragmentos Musicos* avrá visto el curioso, que escribiendo de el *Contrapunto* *suelto à compasillo*, y à *compàs mayor*, apruebo la *minima* con puntillo en el principio de las carreras, y aqui no; porque aviendo atendido con mas reflexion à la razon que ay para no usarla, y dexo yá dicho en el Capitulo antecedente, me ha parecido mas conforme al buen *Contrapunto*, el que no se use, ni en *compasillo*, ni en *compàs mayor*, assi sean sin imitacion,ò con ella.

CAPITULO V.

EN QUE SE EXPLICAN LOS CONTRAPUNTOS de *Sexquialtera* seis, y *Sexquialtera* doze sobre Baxo.

EL *Contrapunto* de *sexquialtera menor*, llamada à seis comunmente, es un agregado de seis *feminimas* en cada *compàs*, figuras determinadas tan solamente en este *Contrapunto*; pues ninguna otra especie de figuras, quieren los Practicos que se usen en el, que como yá otras vezes he dicho, en quanto à las leyes particulares de los *Contrapuntos* *suelos*, cada Maestro las pone à su modo, sin mas autoridad que la de su opinion. De esto ay mucho que dezir en quanto à la *sexquialtera*, como dirè; pero en que sean todas las figuras que en ella se practican *feminimas*, es practica muy antigua, y usada de todos los Modernos. Llámase *sexquialtera*, porque considerada con el *compasillo*, contrahen de unas à otras figuras dicha proporcion, como puede reparar el curioso: pues seis *feminimas* entran en este tiempo, y quatro en el de *compasillo*, que de seis à quatro se halla dicha proporcion *sexquialtera*, como se puede ver en lo que dexo explicado en muchos lugares de la primera Parte de esta Obra, y con especialidad en el Libro 3. Cap. 9.

No tan solamente las *feminimas*, pero todas las demás figuras de el un tiempo al otro contrahen dicha proporcion. No tengo que explicar mas, que en quanto à las *feminimas*, pues solo esta especie de figuras es el objeto de este *Contrapunto*; pero dirè antes, que el modo de figurar la señal indicial, es con dos numeros: y aunque estos pueden ter diversos los que indiquen esta proporcion, ordinariamente se figura con un seis, y un quatro; que es el modo mas proprio para este *Contrapunto*: pues el seis, haze relacion à las *feminimas*, que entran al *compàs*, y el quatro, à las quatro que corresponden en *compasillo*. Aunque es sobre *Canto Llano* este *Contrapunto*, es como si fueran *femibreves* en *compasillo*, pues se les dà valor de

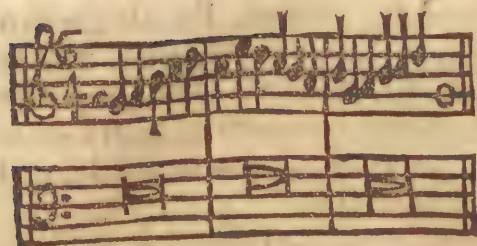
de un *compàs*, que propriamente tienen en dicho tiempo. Entrafe tambien con *pausa* en èl, como en todos los otros, pero es de *seminima*. Echase el *compàs* igual, que solo en este accidente se diferencia de la *proporcion menor*; porque tan *proporcion sexquialtera* es como esta, y podrá ver el curioso en el lugar citado arriba, que por no ser propio de este lugar el tratar de ello, me remito à lo que ya tengo escrito.

Es este *Contrapunto* el que con mas variedad de opiniones se practica, originado, de que cada Maestro quiere poner preceptos à su modo, como he dicho varias vezes. Vnos, lo echan largo; otros, corto; unos, no permiten bueltas, ò redobles; otros, los practican; unos, usan algun *compàs* de tres *minimas*, por introducir ligadura de *septima* en èl; otros, no tienen bien de que se practiquen otras figuras mas que las *seminimas*, y de tanta variedad de opiniones, se origina la confusion que ay para acertar el *Contrapunto* mas proprio; y assi en lo que fuere explicando, dirè mi sentir, fundado en la razon que alcançarè. En quanto à que sea largo el *Contrapunto*, me conformo con los que son de esta opinion; porque no se puede negar que parece mejor causado de la variedad de especies: pues todo *Contrapunto* largo, lleva ventaja al que no lo es, en que yà usa de las especies simples, yà de las compuestas, y yà de las sobrecompuestas, y esta variedad junto con la de hazer transito de unas especies à otras diferentes, hazen mucho mas armoniosa la musica, aumentando grados de perfeccion à la armonia. El echar corto el *Contrapunto*, quita mucho la variedad, assi de especies simples, y compuestas, como de consonancias: pues en un *compàs*, à los que siguen tal opinion, les sucede, subir, y baxar una *tercera* de grado, no usando mas que de dos consonancias, y siendo assi, se quitan grados de perfeccion à la armonia, y por esta razon, tengo por mejor *Contrapunto*, el que es mas largo.

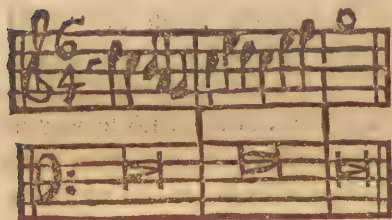
La que no permiten buelta en la *sexquialtera*, en parte apruebo su opinion, y en parte no. Que no aya buelta, ò redoble en todo un *compàs*, me conformo; porque no aviendo, sube, ò baxa la carrera todo el *compàs*, seguida sin retrocesso, de donde se sigue aver mas variedad de consonancias, que quando tiene buelta: pues quando ay esta, es preciso que use de una consonancia dos vezes inmediatamente, y tanto quanto menos tiene de variedad de consonancias, tiene menos perfeccion de armonia. Pero quando la buelta fuere al passar de un *compàs* à otro, como si baxare cinco, ò seis puntos seguidos, y al passar al *compàs* siguiente, subiere uno, esto lo tengo por muy conveniente, por las razones que dirè. La primera, porque si este modo de buelta no se permite, precisamente ha de cantar mal el *Contrapunto*, pues ha de usar muchas vezes de movimientos de salto. La segunda, que se quita mucha variedad; porque sobre algunos movimientos de el *Canto Llano*, ha de cantar de un modo siempre el *Contrapunto*, y se quitan muchas carreras. La tercera razon es, que no permitiendose buelta de un *compàs* à otro, ha de saltar en medio el *compàs* muchas vezes, y assi por esto, como por todo lo dicho, tengo por muy conveniente, que en el transito de *compàs* à *compàs*, se permita la buelta: à mas, que rigurosamente en la carrera no està la buelta; porque las mas que se hazen en la *sexquialtera*, son de un *compàs*, y quando buelve, vò es en otro, y assi es mi sentir, que en este *Contrapunto*, sean sin buelta todas aquellas carreras que se hizieren dentro de un *compàs*: pero se puede permitir de un *compàs* à otro, de este modo.

Re-





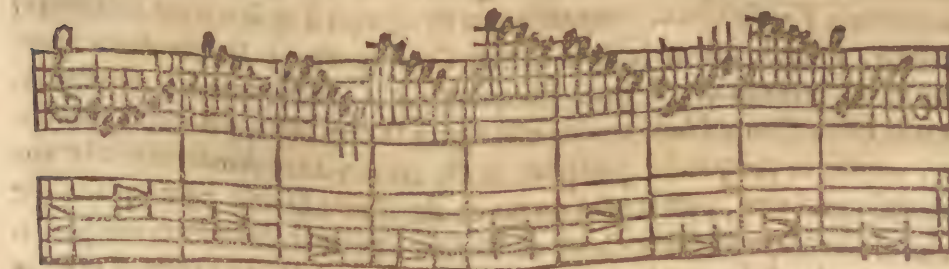
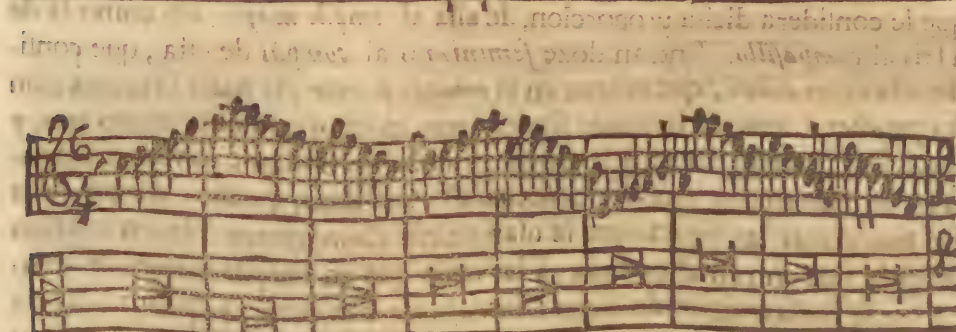
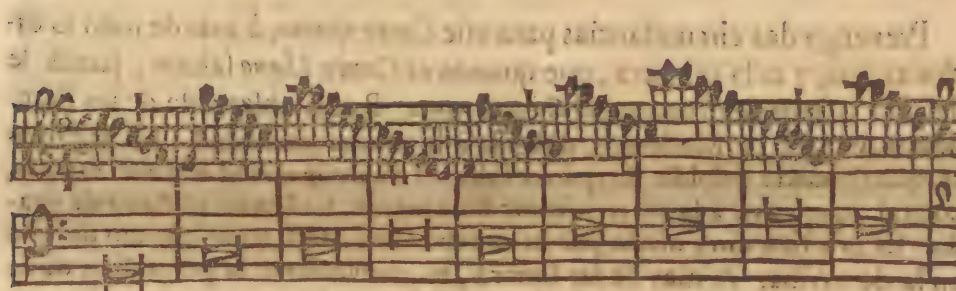
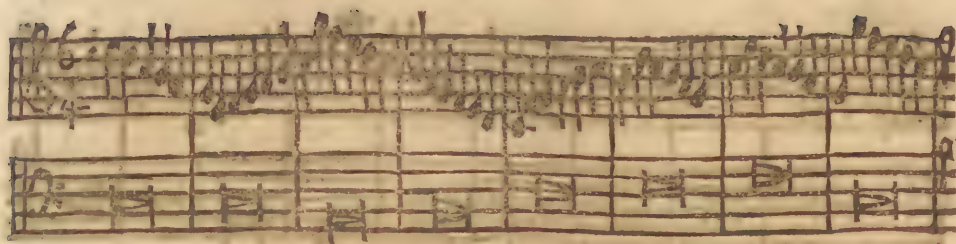
Repare el Contrapuntante, que la carrera es toda seguida sin buelta, que es como deve ser, y que el retroceso lo tiene para el compàs siguiente, que no por ello quita el que se puedan hazer carreras de dos, ò tres *compases* seguidas, como ni tampoco siendo de solo un compàs, se escuse el retroceso, quando no ay inconveniente: que arto peor *Contrapunto* es el saltar en medio de la carrera, como se verá sobre el mismo *Canto Llano* de arriba.

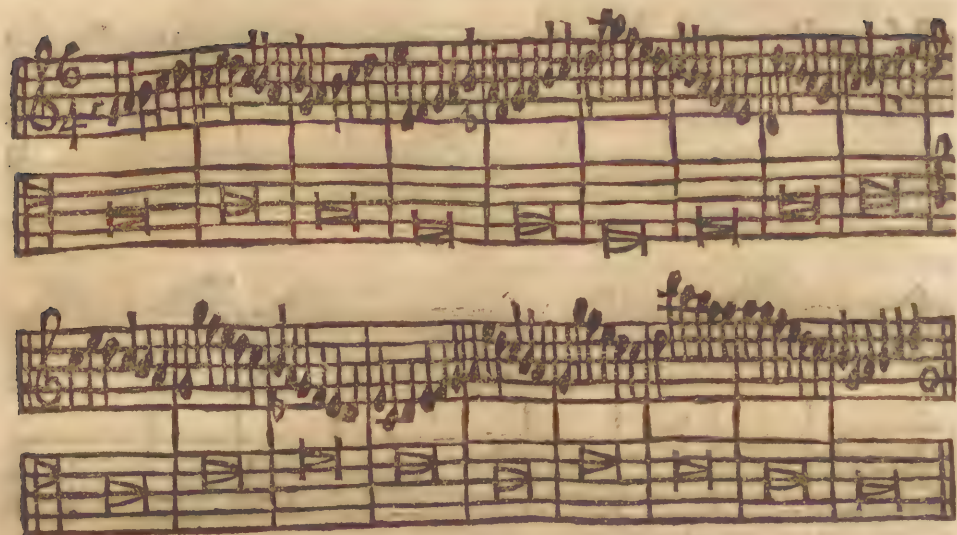


Quando en medio de la carrera haze movimiento que no sea de grado, no se puede dezir que es *Contrapunto* largo; porque el serlo consiste en que lo sea la carrera, y mas larga es la que tiene cinco puntos, que la que tiene tres. Si me dixeren que tambien salta al principio, digo, que uno es, que aya de saltar para començarla, y otro el saltar para dividirla, y dividiendola son dos carreras cortas, y es mejor *Contrapunto* siendo una larga; pues por carrera, solo se puede tener aquella que sube, ò baxa de grado. En quanto al usar de *minimas* una vez, ò otra en este *Contrapunto*, por introducir la ligadura, no me parece mal, porque ay mas variedad, mayormente sino se abusa de ello con frecuencia, y siendo con el pretexto de ligar. Y es como se sigue.



Los que no sienten bien de que se introduzcan *minimas* en este *Contrapunto*, dicen, que rompe el ayre, pero esta es una razon de poco fundamento, porque no es de modo que aya nota en ello, antes bien la variedad, lo haze mas armonioso. Advierto, que de las seis *feminimas* que entran en el compàs, han de ser la mayor parte en especies consonantes, y las que no pueden dexar de serlo, son, en la que dà el compàs, y en la que alça: porque en ningun *Contrapunto*, se puede entender por *glossa* la primera figura de el movimiento, antes bien, todas las que ay de mas, se tienen por *glossa* de aquella (digo la disonante, ò disonantes que se siguen.) Siempre que salta para coger carrera, sea corta, ò larga, venga, ò no venga en movimiento de compàs, ha de ser especie consonante de la que se despide, y à la que vâ. Esto es todo lo que se deve observar en el *Contrapunto* de *sexquialtera menor*, que es la que comunmente llamamos à seis, y se hallará todo figurado en la practica que se sigue.





Prevengo dos circunstancias para este *Contrapunto*, à mas de todo lo dicho arriba, y es la primera, que quando el *Canto Llano* saltare, jamás se despida de especie disonante el *Contrapunto*. Regla, observada de los Prácticos Antiguos, y Modernos, dirigida à la mayor sonoridad. La segunda es, que se puede despidir de quinta falsa el *Contrapunto* al acabar *compàs*, con tal, que vaya à la *tercera* inmediatamente, subiendo el *Baxo* de grado. Es práctica muy usada por su mucha sonoridad, y por esso uso de ella en la de arriba. A mas de ser sonora, es conveniente la permission de su uso; porque quando se haze accidental dicha *quinta menor*, si de la *tercera* que se le sigue, vâ à la *octava* inmediatamente, canta mejor el *Contrapunto*, pues escusa el *Tritono* que huviera, sino fuera *Bemol* el que forma la *quinta falsa*.

Aviendo dicho yà todo lo que se deve observar en este *Contrapunto* de *sexquialtera* seis, passarè à explicar la de à doze, que es *Contrapunto* tambien muy usado. A esta propriamente se le llama *sexquialtera mayor*; porque se considera dicha proporcion, de ella al *compàs mayor*, assi como la de à seis al *compàsillo*. Entran doze *seminimas* al *compàs* de esta, que consideradas con ocho, que entran en el *compàs mayor*, se halla la proporcion *sexquialtera*, aunque se puede figurar con muchos numeros, como tres, y dos, seis, y quatro; nueve, y seis, ocho, y doze, no obstante son los mas propios numeros para figurar esta *sexquialtera* el doze, y ocho, porque solas son *seminimas* las figuras que se usan en este *Contrapunto*. Hazen relacion las doze que entran al *compàs*, à las ocho que en *compàs mayor*. Si alguna vez se hallare figurado dicho *Contrapunto* con doze, y quatro, la voz que canta las doze *seminimas* al *compàs*, se ha de entender que està en proporcion *Tripla* con el *compàsillo*, que es tiempo à quien haze relacion el quatro, y siendo assi no se deve llamar *Contrapunto* à *sexquialtera*; porque es de proporcion *Tripla*. En quanto à la práctica no ay diferencia, siendo sobre *Canto Llano* en que està figurada con ocho, y doze, ò con doze, y quatro; porque de qualquier modo entran doze *seminimas* al *compàs* en la una voz, y en la otra un punto de *Canto Llano*: pero quando se echa el *Contrapunto* sobre *Canto* de *Organo*, es muy diferente; porque, ò està figurado el tiempo de *compàs mayor* en èl, ò el de *compàsillo*, si se echa sobre el de *compàs mayor*, es *sexquialtera*, y si sobre el de *compàsillo*, *Tripla*.

En

En quanto al modo de el *Contrapunto*, todo quanto dixe de la de à seis, se ha de observar en la de à doze. Comiençale tambien con *pausa de seminima* como en aquella. Las especies consonantes que entran en el compàs, ha de ser siempre la mayor parte: de modo, que en cada medio compàs, de las seis, aya quatro, y lo que menos tres. Precisamente han de ser en especie consonante la primera, y quarta de cada movimiento, y siempre que salta el *Contrapunto*, la que se despide, y à la que va. Siempre que salta el *Canto Llano*, ha de ser tambien precisamente especie consonante la ultima. Las carreras, será bien que sean sin buelta, menòs al pasar de un compàs à otro. Han de ser largas de medio compàs, quando no puedan ser de todo èl. No se ha de saltar en medio la carrera, aunque podrá saltar de un movimiento à otro de compàs, y al principio de movimiento. Sobre el *mi* de *Befabemi*, que es mas estéril, por carecer de *quinta*, y ser el compàs largo, se permite ir de la *sexta* à la *octava*, sin aver Practico que lo tenga por improprio: pero se ha de entender, nò por movimiento de las dos voces, si solo por el de el *Contrapunto*. Paslando de un compàs à otro, tambien se permite despedirse de la *quinta menor*, yendo à la tercera en el compàs siguiente, como dixe se permitia en la de à seis. Ahora figuraré aqui la practica de el *Contrapunto*, para que se pueda entender mejor lo dicho acerca de èl.



El árbol del árbol



De un movimiento à otro de comp's , se hallará à vezes que salta *sex-za* , y porque no haga novedad à los Contrapuntantes , por aver dicho en los Capítulos antecedentes , que no se avia de usar esta especie de salto, digo , que en semejantes *Contrapuntos* se puede , por las razones de que se despide de especie consonante quando salta , y se detiene poco en dicha *sexta* , saliendo à la *quinta* inmediatamente , y como este *Contrapunto* es tan veloz , por ser de figuras diminuidas no se siente ningun mal efecto. Y tambien se vá à ella por la razon de baxar carrera , porque haze al *Contrapunto* muy ayrolo. Importa mucho à los que han de ser Compositores, el que se exerciten en estos *Contrapuntos* de las *sexquialteras*, porque los Prácticos Modernos usan mucho esta proporcion en las Obras, que se componen para cantar, y teniendola usada en los *Contrapuntos*, se les hará mas facil el practicarla en las composiciones que hazen, que aunque en los *Contrapuntos* solo se valen de las *seminimas*, y en las composiciones de *minimas*, y *semibreves*, y aun *corcheas*; pero haze poco al caso quando se sabe que una *minima* vale dos *seminimas*, un *semibreve* dos *minimas*, y si tiene puntillo tres, como tambien una *seminima* dos *corcheas*. Los Prácticos Predecesores nuestros, no usaron de la *sexquialtera* para cantada, de el modo que aora se usa, aunque si para musica de instrumentos, y como

como aora está puesta en práctica en lo cantado por esto digo, que importa el exercicio de los *Contrapuntos* de ella, para que el Compositor se facilite en su práctica para las composiciones, así de la de à seis, como de la de à doze, pues de una, y otra se compone.

CAPITULO VI.

EN QUE SE EXPLICAN LOS CONTRAPUNTOS

de *Sexquialtera* nueve en dos modos, y el de *proporcion menor*

sobre *Baxo*.

NO es menos usado el *Contrapunto* de *sexquialtera* nueve, que los que dexo escritos, muchos le llaman de *sexquinona*, pero muy impropriamente. Hallate la *proporcion sexquinona* de diez à nueve, la de este *Contrapunto* es de nueve à seis, pues como puede ser *sexquinona*: De nueve à seis, es *proporcion sexquialtera*, como de seis à quatro, y así se deve llamar este *Contrapunto*, por ser de dicha *proporcion*; pues los que dexó explicados en el Capítulo antecedente, se llaman así, por ser de la misma.

La *sexquialtera* seis tiene su *proporcion* de seis à quatro, considerada ella con el *compásillo*. La de à doze es lo mismo; pues se halla de doze à ocho, considerada con el *compás mayor*, y la misma distancia ay de doze à ocho, que de seis à quatro, y por esto es una misma la *proporcion*: solo se diferencian en la práctica, por entrar dobladas figuras en el *compás*. No ay menos ni mas distancia de nueve à seis, que de doze à ocho, ni de seis à quatro, y por esto son todas estas distancias de una misma *proporcion*.

Es *proporcion sexquialtera*, tanto la de nueve à seis, como las otras, solo está la diferencia en ser distintos los números. Y en quanto à lo práctico se diferencia de las otras *sexquialteras*, en que así como la de à seis se considera con el *compásillo* su *proporcion*, y la de à doze con el *compás mayor*, esta se considera con la que llamamos *proporcion menor*. Nueve *seminimas* entran al *compás* en esta *sexquialtera*, y seis en la *proporcion* (que sean blancas, ò negras haze poco al caso, pues el valor es siempre uno.)

Para que fuera *proporcion sexquinona*, como la llaman algunos, avia de incluir el *compás*, en una voz el valor de diez *seminimas*, y en otra de nueve, esta incluye en una voz nueve, y en otra seis: luego no es *sexquinona*. *Proporcion sexquialtera* es aquella, que en una voz se disminuyen un tercio mas las figuras que en otra: en esta es así, porque en una voz entran nueve *seminimas*, y en otra se consideran seis, luego es *proporcion sexquialtera*.

Que este *Contrapunto* sea sobre *proporcion menor*, lo prueba el comun uso de echar el *compás*; pues es cantada debaxo de el *compás desigual*: que aunque es *Canto Llano*, y cada punto vale un *compás*, es el mismo valor que se le da al *semibreve* perfecto en la *proporcion menor*.

De todo lo dicho se ha de inferir, que quando av tres figuras en una voz, y dos de la misma especie en otra, av *proporcion sexquialtera*, y así es, considerado este *Contrapunto* con el tiempo de *proporcion menor*; pues tres *seminimas* en el *Contrapunto*, tienen el mismo valor que dos de la *proporcion*.

El modo de figurar la señal indicial, es con un nueve, y un seis de este modo $\frac{9}{6}$ no como ordinariamente se contentan con el nueve solo, porque solo un numero, no indica proporcion; pues esta se halla donde ay distancia de numero à numero: y por esso son necesarios los dos, para que la indiquen con propiedad.

En orden al modo de echar el compàs para este *Contrapunto*, yà he dicho, que ha de ser compàs desigual; pero aora explicarè el como ha de ser la desigualdad. Dividese el compàs, en compàs igual, y en compàs desigual, como dixe en la Primera Parte, Libro 3. Capitulo 4. Compàs igual, es aquel, que sus dos movimientos, son con iguales quantidades de tiempo, y desigual, es aquel, que en el un movimiento se consideran dos quantidades, y en el otro una, todas iguales. Y aunque en el uno se consideran dos, es intrinsecamente, y esto solo toca à los Compositores, como irè explicando, que para los demàs, han de entender que es sola una quantidad en cada movimiento, aunque doble la una, y esto es considerado el compàs extrinsecamente.

En unos tiempos, quieren los Practicos, que la parte menor de el compàs, sea al dâr, y la mayor al alçar, y en otros al contrario. En la proporcion menor quieren que la menor sea al dâr, y la mayor al alçar: en la mayor, que sea la parte mayor al dâr, y la menor al alçar. En este *Contrapunto* se deve echar el compàs desigual, y los mas lo echan como si fuera *proporcion mayor*, siendo la mayor parte al dâr, y aunque no haze mucho al caso, parece, que fuera mas conforme à razon echarlo como la *proporcion menor*, yà que el *Contrapunto* se considera sobre ella: pero eche-se como se quisiere, el Contrapuntante deve considerar dos quantidades iguales en el movimiento en que mas se detiene, y en el que menos una, como si se dividiese el compàs en tres iguales partes, que es lo que dixe arriba, avia de considerar el Compositor intrinsecamente, y es para usar las especies consonantes en el lugar que les toca.

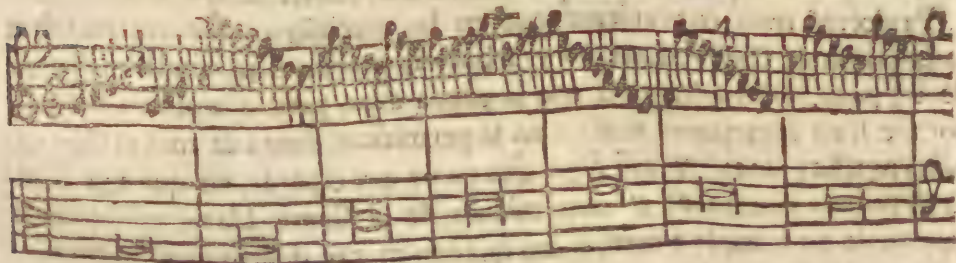
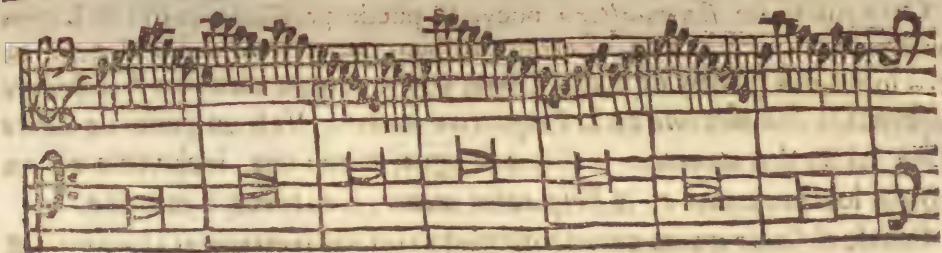
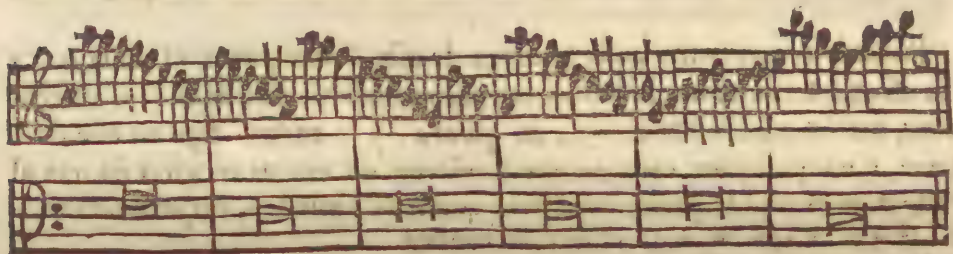
Entran nueve *feminimas* al compàs, y pertenecen tres à cada una de las tres quantidades que incluye el compàs, y la primera de las tres ha de ser en especie consonante, y assi precisamente lo han de ser primera, quarta, y septima, y de las demàs, todas las que pudieren serlo, de modo, que sean siempre de las nueve la mayor parte.

En quanto al modo de el *Contrapunto*, si se ha de observar lo que se deve para echarlo con variedad, y armonioso, ha de ser largo, segun permite el ayre de el, procurando el que las carreras sean largas lo que pudieren; pero sobre todo que no tengan buelta, menos al passar de un compàs à otro que se puede permitir, como dexo dicho de la de à seis, y de la de à doze.

En quanto al saltar el *Contrapunto*, solo se podrá permitir al principio de compàs, despues de dos partes, y al passar de un *Compàs* à otro. Siempre que la carrera pueda ser de todo un compàs, no se deve escusar; pero à lo menos se ha de procurar, que sea de las dos partes.

No se usa de otra especie de figuras en este *Contrapunto*, que *feminimas*, y tambien deve començar siempre con *paussa* de ella. Tambien advierto, que como en muchos *compases* no se pueden hazer carreras mas largas, que de las dos partes de un compàs, las otras tres *feminimas* sean tambien en forma de carrera, ora sea subiendo, ò baxando: y porque es pre-

preciso el aver de saltar en semejantes casos, prevengo lo mismo que en las otras sexquialteras, y es, que de la que se despide, y à la que vâ, sean especies consonantes, y lo mismo quando passa de un compàs à otro, si el movimiento fuere de salto, así en el *Contrapunto*, como en el Canto Llano. Pondré figurada la práctica por todas las claves de el Canto Llano para que el Contrapuntante, ayudado de ella, pueda comprehender las circunstancias que se deben observar en este *Contrapunto*.





Puede se notar, como en la practica de este *Contrapunto*, va de la *sexta* à la *octava* sobre el *mi* de *Befahemi*, pero como ya dixè en el cap. antecedente, era permitido por carecer de *quinta*, y lo mismo digo en este de à *nueve*, y en qualquier otro en que huvieren de entrar muchas figuras al compàs: pues sino se permitiera, seria quitar la variedad, importando mucho el que la aya en toda especie de musica.

Otro modo de *sexquialtera* nueve se puede practicar, como lo hazen muchos, y explicarè agora. Entran tambien nueve *seminimas* al compàs; pero sobre dos puntos de *Canto Llano*, que se cantan como los *semibreves* imperfectos con *minima* en la *Proporcion menor*: Vale un punto de *Canto Llano*, como dos *minimas*, y el que se sigue, como una, incluyense en un compàs los dos, como en la *Proporcion menor*, *semibreve*, y *minima*.

Echate el *Contrapunto* correspondiendo con seis *seminimas* al punto que tiene mayor valor, y tres al que tiene menos.

La diferencia que tiene este *Contrapunto* al que dexò explicado antecederentemente, es, en que en aquel las nueve *seminimas* van sobre un punto, y en este van sobre dos. Nueve entran en cada compàs, alli en aquel, como en este: el *Canto Llano*, alli no mueve, que no sea de un compàs à otro, y aunque aqui mueve tambien de uno à otro; pero dentro de cada mismo compàs ay movimiento, de donde se sigue mas variedad de especies, à cuenta de que el *Canto Llano* tiene mas movimientos.

Pareceme muy conveniente, que en las *seminimas* que entran sobre cada punto de *Canto Llano*, no aya buelta; pero en el movimiento que ay de un punto à otro, importa que la pueda aver, para que aya variedad; porque si en semejantes puestos no se permitiera, cantaria mal el *Contrapunto* muchas vezes. Y alli digo, que no ay que reparar, en que aya buelta al mismo tiempo de el movimiento de el *Canto Llano*, alli quando mueve de un compàs à otro, como quando mueve dentro de el mismo.

Las especies consonantes que deven corresponder à cada punto de *Canto Llano*, han de ser la mayor parte, como en el punto que se hazen seis *seminimas* quatro, y en el que no se hazen sino es tres, las dos. Siempre que falta el *Contrapunto*, se hà de observar lo mismo que dexò dicho de las otras *sexquialteras*, que sean especies consonantes, la que se define, y à la que va, y lo mismo quando el *Canto Llano* mueve de salto, disponi-

nien.

niendo el *Contrapunto* que mueva de consonante à consonante. La mejor explicacion de este *Contrapunto*, será la practica que figuraré aqui.



Ellos *Contrapuntos* de *sexquialteras*, ni el uno, ni el otro no se echan dobles, como la de à doze, que es como la de à seis doblada. El no doblarle estas, es, porque fueran muy prelixas, y tendrian poca variedad; porque si sobre cada punto de *Canto Llano* se cantaran diez y ocho *seminimas*, era necesario el repetir unas mismas carreras, por lo menos sobre algunos puntos, y no ay cosa mas molesta que la mucha repiticion.

En esta *sexquialtera*, que es de seis, y tres, como son las nueve *seminimas* sobre dos puntos, aunque serian menos las figuras que entraran sobre cada uno, siendo doble, no obstante, siempre avia de tener mucho menos variedad el *Contrapunto*; pero el *Contrapuntante*, que quisiere echarlas dobles, assi la una como la otra, bien podrá si quisiere exercitar el discurso, que será necesario, si lo huviere de echar con alguna variedad, aunque en este caso ha de tener la consideracion, de que lo echa sobre *Proporcion mayor*, ó *Ternario*. La primera, siendo el *Breve* perfecto, y la segunda, siendo imperfecto, acompañado de *semibreve*.

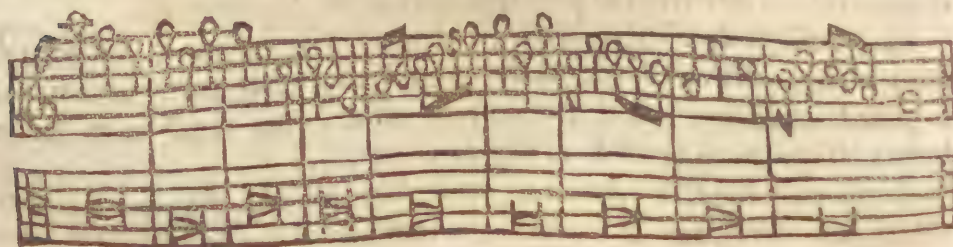
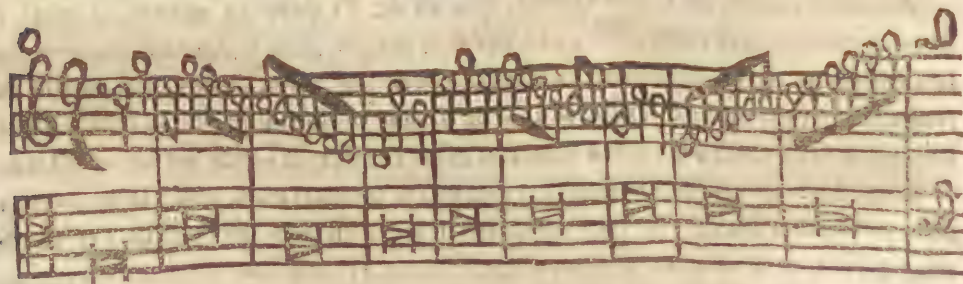
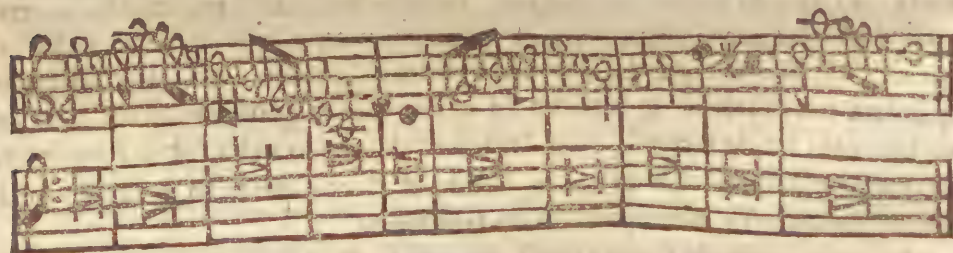
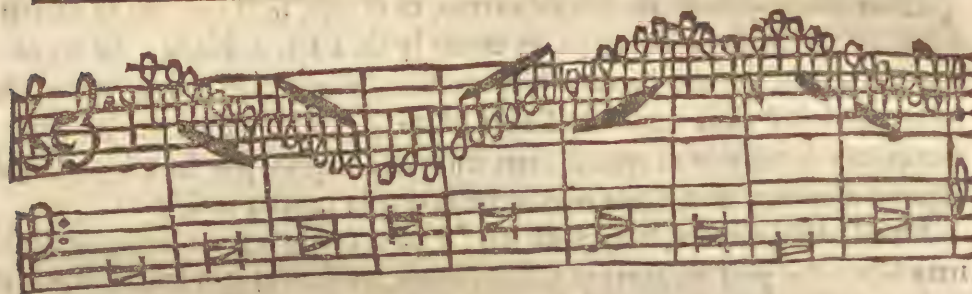
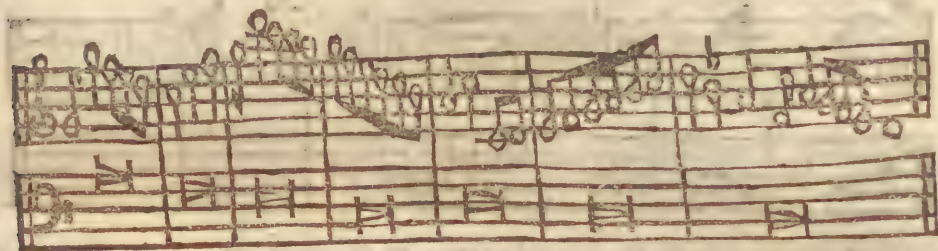
Ay otro modo de *Contrapunto*, que es de *Proporcion menor*, la qual, si se considera con el *compasillo*, es tambien *proporcion sexquialtera*; aunque se diferencia de los que dexo explicados, en que, en aquellos, solo se usa de *seminimas*, y en este de *seminimas*, y *minimas*, valiendose de las *seminimas*, solo para las carreras, y para quando estas no tienen lugar de las *minimas*.

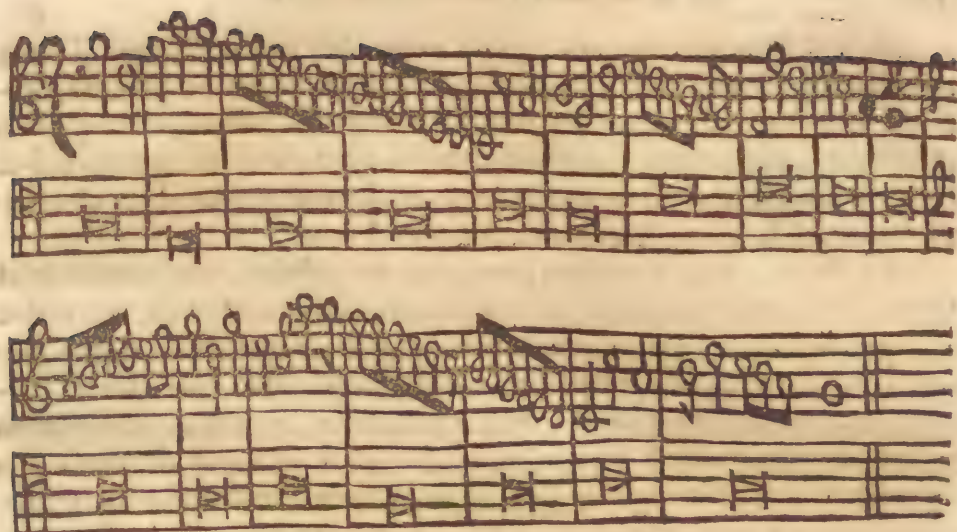
Guardase el mismo orden, en quanto à las carreras, que en el *compasillo*; pues para baxar, se han de comenzar, aviendo precedido un punto mas arriba, ó otro mas abaxo, y tambien con *minima sincopa*: de modo, que en nada se diferencia el principio de el de las de *compasillo*.

Para subir, se comienzan al dar, y al alçar, y aunque se comiencen de salto, no se repara en ello, de modo, que assi para subir, como para baxar, se guarda el mismo orden, que en *compasillo*, como tambien en ser sin buelta, largas, y en concluir al dar de el *compàs*.

Aunque en este *Contrapunto* no acostumbrian à usar mas que de *minimas*, y *seminimas*, soy de parecer, que tambien se puede usar de el *semibreve*, para poder ligar con el de el modo que en el *compasillo*, pues no ay
mas

mas razon, para que practicandose en aquel Contrapunto, se dexé de practicar en este. Atiendase à la practica que se sigue, que explicará todo lo dicho.





Advierto, que en este Contrapunto de *Proporcion*, todas las *minimas* han de ser en especie consonante, y las *feminimas* de las carreras, una sin otra; de modo, que aya tres en cada compas lo que menos. No entienda el Principiante, que porque se figuran como *corcheas*, lo son, que como es comun practica el figurar alli las *feminimas* en este tiempo, he querido conformarme con el uso comun de figurarlas.

No me he querido dilatar mas en este *Contrapunto*; porque me parece, que lo dicho basta para su inteligencia, junto con la practica que queda puesta.

CAPITULO VII.

EN QUE SE EXPLICAN LOS CONTRAPUNTOS
de *Semibreves* al alzar, *Minimas* sincopas, ternario perfecto, y ternario imperfecto sobre baxo.

PRacticante otros mas *Contrapuntos* que los que quedan explicados, explicarè algunos de ellos en este Capitulo, de los que mas comunmente se practican, para que assi por la explicacion de ellos, como por la de los antecedentes, pueda el Contrapunctante entender otros muchos que se pueden hazer. Vno de los que dirè en este lugar es de *Semibreves* al alçar, que aunque por ser de *Semibreves*, le parecerà al Principiante ser facil, no lo es tanto como los que vienen al dár de el compàs. En aquellos, mueve el *Canto Llano*, y el *Contrapunto* aun tiempo, y en estos, mueve al dár el *Canto Llano*, y al alçar el *Contrapunto*. Lo que tiene, que està fuera de el riesgo el Contrapunctante de dár dos especies perfectas inmediatamente, como dos *quintas*, ò dos *octavas*: porque como no mueven las dos voces aun tiempo, no puede ser.

Comiençale este *Contrapunto* siempre con pausa de medio compàs, y el que quiliere hazer habito de echarlo de repente, deve llevar la vista adelantada, tres, ò quatro puntos de *Canto Llano*, para poder prevenir la salida de las especies en que se pone el *Contrapunto*; porque sino està advertido en esto, se hallará, segun los movimientos de el *Canto Llano*, en especies que no tendrá salida. Quando el *Canto Llano* sube un punto de

grado , y despues una *tercera* , como *re mi sol* , ò *ut re fa* , &c. Si fuera principio de *Canto Llano* , no tiene lugar el entrar en especie perfecta; porque si es en octava , forma *septima* con el segundo punto , de la qual no tiene salida; pues liendo à la *sexta* como se deve , se forma *quarta* con el tercer punto , la qual no es permitida en *Contrapunto* suelto. Si comienza en *quinta* , se forma la *quarta* al segundo punto.

Para resolver esta dificultad , unos son de opinion , que comience el *Contrapunto* en la *sexta* ; otros , que no le comience con *pausa* , sino es, que en lugar de ella , sea una minima. Si he de dezir lo que siento en esta materia , es, que el comenzar en especie imperfecta , no se deve hazer ; porque es contra la regla general , de que comenzar , y acabar , ha de ser en especie perfecta en toda composicion. El entrar en lugar de *pausa* con *minima* , es contra la regla general de todo *Contrapunto* suelto , en que ordena , que aya de comenzar precediendo *pausa* (exceptando los *Semibreves* al dár.) A mas , que tambien se contraviene à la regla particular de este *Contrapunto* , en que dispone , que todas las figuras de el ayan de ser *Semibreves*.

Mi sentir es , que no comience el *Contrapunto* hasta el segundo punto de el *Canto Llano* , que será lo mismo que callar pausas de compàs , y medio , y de este modo no se opondrà à regla alguna ; pues la que ay , de que se aya de comenzar con *pausa* , no precisa à que sea mas una que otra , como se puede ver , que en unos *Contrapuntos* es de *minima* , y en otros de *seminima* . Y que comience el *Contrapunto* en el segundo punto de *Canto Llano* , què importa? Falta acaso à la integridad de el? Harto peor es la opinion de algunos , que quieren , que comience en *octava* , para ligar en *septima* sobre el segundo punto. Dizen , que no importa que salte para desligar en la *tercera* , y esto si que es saltar à la regla tan esencial de la ligadura , que dispone , se desligue en la especie imperfecta de grado , y aviendo de saltar desligando , no cumple con ella. Mi sentir es el que he dicho , cada uno seguirá la opinion que mas bien le pareciere. Permitense ligaduras de *septima* en este *Contrapunto* , pero con diferencia de los otros ; pues en el *compàsillo* , y *compàs mayor* se sigue despues de ella conclusion en la *octava* , pero en este no puede cerrar en ningun caso , pues para cerrar , es necesario que hagan movimiento aun tiempo , el *Canto Llano* , y el *Contrapunto* , y en este no pueden mover los dos aun tiempo.

Tambien advierto , que es necesario el mover el *Contrapunto* muchas vezes de salto , yà sabiendo *octavas* , ò baxandolas , *quintas* , y otras entonaciones ; porque es preciso ir à especie que venga bien al compàs siguiente : pero nunca se han de entonar *sextas* , especialmente siendo mayores ; porque la entonacion de *sexta mayor* està excluida , no solo de este *Contrapunto* , sino es de todos los otros , por hair el riesgo , que puede tener el Contrapuntante de desentonarle. Y menos es licito las entonaciones de *septima* , *quinta menor* , y *quarta de Tritono* , y aunque algunos Contrapuntantes entonan la *septima* en los *Contrapuntos* de carreras , quando les viene alguna muy larga por poderla continuar de modo que alcance la voz , no lo tengo por licito ; pues siempre tiene riesgo de desentonarle , y es mas conforme à razon , que no suban , ni baxen mas que aquella que permite la voz , aunque la carrera no sea tan larga , à mas , de que es buelta ; pues buelta es retrocesso , y que sea de dos puntos , ò que sea de siete , de qual-

qualquier modo lo es. Y aunque no ay este riesgo en quanto à las carreras en este *Contrapunto*, porque no se hazen, pero lo puede aver en quanto à las entonaciones, yà por si se halla muy baxo para subir, ò por si se halla muy alto para baxar, que previniendo lo que se ha de seguir, llevando la vista adelantada, como dixe arriba, podrá escusar la ocasion de semejantes entonaciones. Vease aora la practica de este *Contrapunto*, para que mejor se entienda.

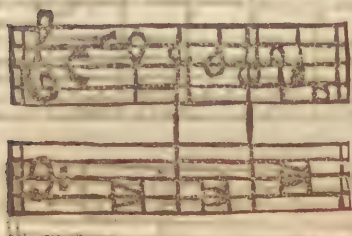


Para la inteligencia de este *Contrapunto*, me parece, que basta verlo figurado, junto con la explicacion que dexo dicha arriba.

Aora passarè à explicar otro, que es el de *minimas sincopas*, en el qual se ha de observar lo que dirè. Comiençase dicho *Contrapunto* con *pausa de semiminima*, y son *minimas* todas las figuras que entran en el, alçando en la mitad de una, y dando en la mitad de otra el *compàs*, siendo todas especies consonantes, aunque puede ser la mitad de una en una especie, y la mitad en otra, siendo todas consonantes, menos quando hiziere *ligadura*, que es permitido el hazerla en este *Contrapunto*, como sea de *septima*.

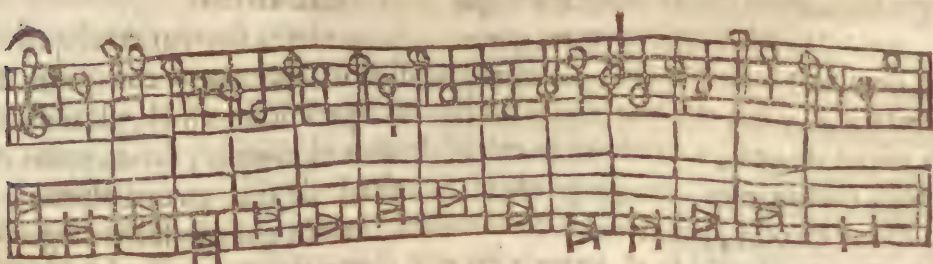
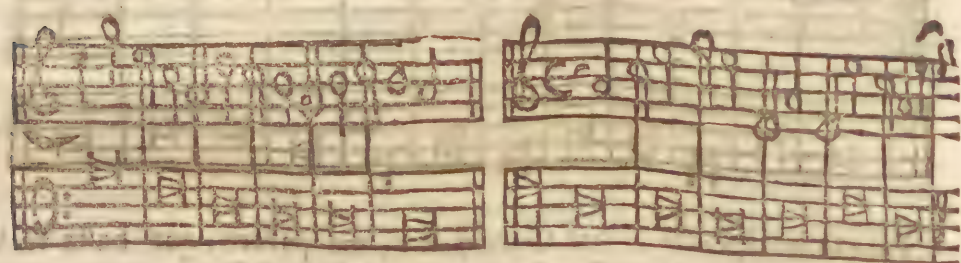
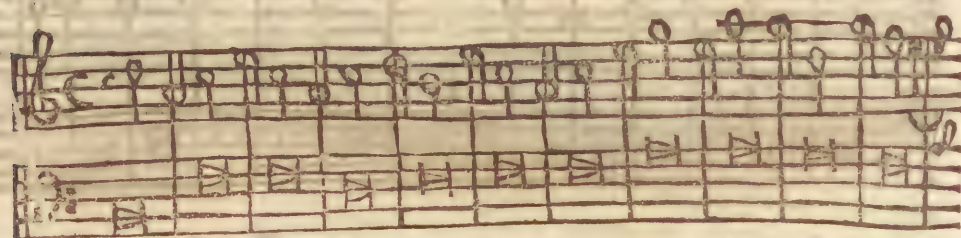
Y aunque el modo ordinario de hazer la ligadura es con *semibreve*, hazele aqui con *minima*; porque es ligadura diminuida, de la qual ha de

tener su salida forçosamente à la *sexta*. Pudele hazer en dos modos dicha ligadura, el uno, siendo toda la *minima* en especie disonante, y en este calo se forma la ligadura en la segunda parte de la *minima*, que es la que viene al alçar, concurriendo todas las tres partes de ella dentro de un *compàs*. El segundo modo en que se haze es, quando la primera parte de la *minima* està en un *compàs*, y la segunda en otro, la que es forçoso, para que sea ligadura, sea en *septima*. La mitad primera, que es donde la previene, ordinariamente es en especie consonante, aunque tambien puede ser *septima*, semejante à lo que aqui se puede ver.



Para que la prevencion, y la ligadura aviendo de passar de un *compàs* à otro, sean en *septima*, es necesario que en el *Canto Llano* aya dos puntos en un signo; porque de otro modo no puede ser. Tambien es preciso muchas vezes aver de saltar en este *Contrapunto* de *octava*, por razon de prevenir las especies para el *compàs* que se sigue,

atendiendo siempre à no entonar *sextas mayores*, *septimas*, ni otras entonaciones prohibidas, como dixe arriba, en el *Contrapunto* de *semibreves*. La explicacion dicha me pareçe que basta para la inteligencia de este *Contrapunto*, junto con la practica que se sigue.



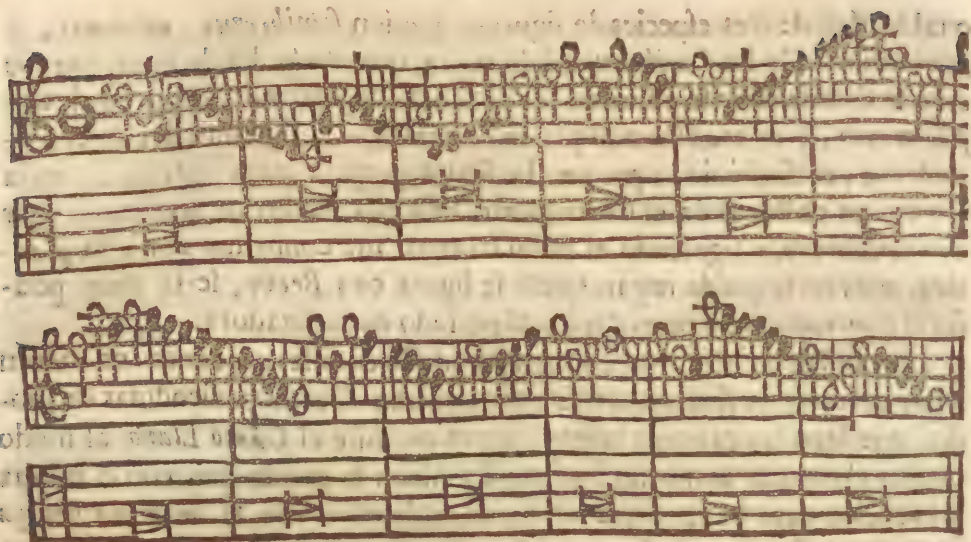
Este es el *Contrapunto* de *minimas sincopas*, el qual dexo vâ explicado bastante, assi con lo que de o dicho, como con la practica que queda figurada. Ahora passarè à explicar el *Contrapunto* de *Ternario*, en el qual

qual se usan de tres especies de figuras, que son *semibreves*, *minimas*, y *seminimas*. De los *semibreves*, solo se usa, quando se ha de ligar; porque en este *Contrapunto* se admiten las ligaduras de *septima*, como en el *compàs mayor*, y *compàsillo*: aunque en este tiempo la ligadura hecha con *semibreve*, es diminuida; porque la figura propia para ligar en él, es la *Breve*, no obstante en el *Contrapunto*, solo está puesto en práctica el ligar con *semibreve*, y siguiendo el estilo comun, me conformo con esta práctica; pues no se puede negar, que si se ligara con *Breve*, seria muy pesado el *Contrapunto*, y poco ayroso el periodo de la ligadura.

Entran seis *minimas* al *compàs*, y usasse de ellas, quando no tienen lugar carreras de *seminimas*. De estas entran doze, disponiendolas de modo, que sean las carreras largas, segun permite el *Canto Llano*, al modo que en el *compàs mayor* sin buelta. Tambien se comiençan con la misma prevención para baxar, que en aquel, valiendose de la *minima sincopa* siempre que huviere ocasion, ò à lo menos cogiendola de cerca, y nunca de salto, sino huviere de comenzar con *minima*. Para subir, se comiençan con *seminimas*, y no se repara en que sea de salto, de modo, que allí para subir, como para baxar, se guarda el mismo orden que en *compàs mayor*.

Se ha de hazer cargo el *Contrapuntante*, que cada punto de *Canto Llano*, es un *Breve* perfecto, el qual inclave el valor de tres *semibreves*, de seis *minimas*, y de doze *seminimas*; &c. Figurate el *Contrapunto* debaxo de la señal indicial de dicho tiempo *Ternario*, que es un circulo cerrado así. O. Comiençate siempre con *pausa de minima*. El *compàs* se echa desigual, deteniendose dos partes al dar, y una al alçar. Considerate como dividido en tres partes iguales, teniendo cada una de ellas el valor de dos *minimas*. Esta especie de figura, siempre que se usa de ella, ha de ser en especie consonante. De las *seminimas*, han de ser la primera que viene en principio de *compàs*, tercera, quinta, septima, nona, y undécima, digo respectivamente, segun los lugares que deven tener en el *compàs*. Todo lo dicho se verá aqui practicado.





Es muy semejante este tiempo *Ternario* al de *Proporcion mayor*; pues tan solamente se diferencian, en que el *Breve* es en este perfecto, valiendo siempre tres *semibreves*, y en el de aquel, deve ser imperfecto no valiendo mas que dos, aunque ay abuso de hazerlo, perfecto, como ya dixe en la *Primera Parte* Libro tercero, Capitulo siete. Y por ser tan semejantes estos dos tiempos, es el *Contrapunto* tan solamente uno, y assi tanto importa que se llame de *Ternario* ò de *Proporcion mayor*. En quanto al uso de las especies consonantes, es tambien todo uno, como tambien en el modo de echar el compàs.

De otro modo se echa el *Contrapunto* debaxo de el tiempo *Ternario*, que explicarè aora. Este es, incluyendo dos puntos de *Canto Llano* en cada compàs, el uno con valor de *Breve*, y el otro de *semibreve*. Este es *Contrapunto* de *Ternario imperfecto*, y el antecedente de *Ternario perfecto*. Llamo *Ternario imperfecto* à este; porque aunque la señal indicial de el *Contrapunto*, sea perfecta, el *Canto Llano* se canta, dando valor de *Breve* imperfecto aun punto, y de *semibreve* à otro, incluyendo los dos en un compàs.

No tiene diferencia este al otro *Contrapunto*; porque tan perfecto es uno como otro, sino es que en este, es imperfecto siempre el *Breve* de el *Canto Llano*, no por la razon de la señal indicial, si por el accidente de seguirsele figura menor siempre, que es la que lo imperfecciona; porque el *semibreve* es figura menor en este tiempo. Pues sabido ya que cada compàs incluye dos puntos de *Canto Llano*, uno de el valor de dos *semibreves*, y otro de uno, echase el *Contrapunto* correspondientemente, doblando las figuras sobre el que tiene valor de dos *semibreves*, como quatro *minimas*, ò ocho *feminimas*, &c. Y sobre el que tiene valor de *semibreve*, dos *minimas*, quatro *feminimas*, ò sus valores equivalentes.

Diferenciale este *Contrapunto* de el otro, en que ay movimiento de el *Canto Llano* dentro de el compàs, y esta es la causa de ser mas armonioso, por poderle dilatar mas las carreras, que en quanto al subirlas, y bajarlas, se guarda el mismo orden. En lo que ay tambien diferencia, es en las ligaduras; porque en este, se pueden hazer en dos partes de el compàs, y en el otro en una. Las dos partes, en que se pueden hazer, son, la

una

una previniendola al dár de el *compàs*, despues de el valor de una *minima*, y en este caso se forma toda, durante todo el dár, y cierra al alçar sobre el punto que se sigue. Tambien se haze, previniendo la ligadura en la ultima parte de el dár, quedando formada al alçar, y cerrando al *compàs* siguiente. En todo lo demas se guarda el mismo orden que en el *Contrapunto* antecedente, como se podrá ver atendiendo à la practica que figurarè aqui.



No parezca sobrada prolixidad aver escrito de tantos modos de *Contrapunto* *suelto*, que à mi jutzio es muy necessario, que los Contrapuntantes echen variedad de ellos, yà para ponerle bien en todos ayres, y yà, porque en las opoliciones que hazen, assi Maestros de Capilla, como Organistas, es materia en que luce la habilidad tanto mas, quanto con mas variedad, y destreza los echan. Podiera aver escrito otros muchos; pero me ha parecido ocioso, porque el que echare bien los que aqui dexo explicados, con facilidad entenderà qualquier otro modo, sin mas estudio que oirlo como otro lo echas; pues las reglas generales comprenden à todo *Contrapunto*, y las especiales las puede comprender el que entiende, tolo con ver como lo executa otro. Todos estos son sobre *Canto Llano*, y sobre *Baxo*, ora passarè à tratar de los de *sobreple*, que no es menos necesario el saberlos echar que estos.

CAPITULO VIII.

EN QUE SE TRATA DE LOS CONTRAPUNTOS
en general sobre Tiple, y de la utilidad grande que pueden sacar los
Musicos de el trocarse todos los movimientos, y especies,
así consonantes, como disonantes.

D. Tho. 1. Ethic.
lib. 1. Ordo in rebus
duplex est: unus,
partium, totius, vel
multitudinis ad in-
vicem: alius, rerum
in finem.

Tiene la armonia muchas, y diversas partes de que se compone, y siendo la diversidad la causa de su mayor aumento, y perfeccion, es preciso el ordenar las partes, dirigiendolas con orden, y concierto à la mayor perfeccion de el todo. Y valiendome de la doctrina de el Angelico Doctor, que dize: En toda Obra, es el orden en dos modos, uno, en quanto à la multitud de las partes que componen al todo, y otro, en quanto al fin, dexo escrito en esta Obra, de las partes que componen la armonia, guardando el orden que pide cada una, segun mi corta inteligencia, y prosiguiendo en esta materia hasta ordenar el fin, que es la inteligencia de la musica, constituida en su mayor perfeccion, es preciso el escribir de los Contrapuntos sobre Tiple, siendo este el lugar que les toca, yà que hasta aqui he tratado de los de sobre Baxo, no siendo menos esenciales los unos que los otros; pues todos vãn ordenados al fin de la inteligencia de la mas perfecta armonia.

Y para que el Musico sepa, que es Contrapunto sobre Tiple, dirè, que es una diversidad de consonancias que forma el Baxo con el Tiple, observando los preceptos de el Arte. Es Canto Llano el Baxo en todos aquellos Contrapuntos, que he tratado hasta aqui, y en los que tratarè aora, es Tiple el Canto Llano. En aquellos, es el Tiple el que forma diversidad de consonancias con el Baxo: en estos es el Baxo el que forma consonancias diversas con el Tiple. Es en aquellos Canto de Organo el Tiple, y Canto Llano el Baxo: en estos, el Baxo, Canto de Organo, y el Tiple Canto Llano. Es en aquellos, tardo el Baxo en los movimientos, y veloz el Tiple: en estos es tardo el Tiple, y veloz el Baxo. Practicanse las especies perfectas por movimiento contrario en aquel, y en este usase la octava, y sus compuestas, en uno, y otro por movimiento contrario disjuntivo, que es baxando el Baxo, y subiendo el Tiple. Usase la quinta, y sus compuestas por movimiento contrario conjuntivo (en uno, y otro) subiendo el Baxo, y baxando el Tiple.

Algunos Principiantes, yà por corta inteligencia, ò por mala explicacion de sus Maestros, entienden, que las especies perfectas se practican al contrario en el sobretiple, que en sobrebaxo; porque hazen aprehension de que en el sobrebaxo se usa de la octava, baxando el Canto Llano, y subiendo el Contrapunto, y que en el sobretiple, es subiendo el Canto Llano, y baxando el Contrapunto. Que en el sobrebaxo se usa de la quinta, subiendo el Canto Llano, y baxando el Contrapunto, y que en el sobretiple, ha de subir el Contrapunto, y baxar el Canto Llano. Verdad es, que así se practican las especies perfectas; pero importa que hagan aprehension, que es todo uno; porque así à sobrebaxo como à sobretiple, ha de subir el Tiple, y baxar el Baxo para usar de la octava, y para usar de la quinta deve subir el Baxo, y baxar el Tiple. Que la diferencia està en ser en el uno el

el *Canto Llano* el *Baxo*, y en el otro el *Tiple*; porque sea *Canto Llano*, ò sea *Canto de Organo*, siempre es *Baxo* la voz grave, y *Tiple* la aguda. Las mismas reglas que sirven para el Contrapunto de *sobrebaxo*, se han de observar en el de *sobretiple*. En aquel, no se puede usar de dos especies perfectas de un mismo genero successivamente, ni tampoco en este. Assi como en aquel se puede usar de dos, ò tres especies imperfectas de un mismo genero, tambien en este. Si en aquel es preciso el comenzar, y acabar en especie perfecta, lo mismo en este. Si en aquel no es permitido en un mismo signo dos puntos inmediatos, como *sol, sol, fa, fa, &c.* tampoco es permitido en este. En aquel, todo Contrapunto deve entrar con *pau-sa*, menos los *semibreves* al dár, y en este de el mismo modo. Si en aquel han de ser las carreras largas, y sin buelta, tambien en este han de ser assi. En aquel es permitido hazer ligaduras de *septima*, en este de *segunda*.

Se ha de hazer cargo el Contrapuntante, de que el *Canto Llano*, està *oçtava* arriba de su natural, de tal modo, que assi como el *Canto Llano* que està con *Clave de Fesaut*, tiene su situacion en *Fesaut grave*, ha de hazer cuenta que se figura en *Fesaut agudo*, y que el *Canto Llano* que estuviere con *Clave de Cesolfaut*, que se figura en *Cesolfaut agudo*, se ha de hazer cargo, que està en el sobre agudo; de modo, que mudan de cuerda, de grave à aguda, *oçtava* arriba, y el Contrapunto, de aguda à grave; porque assi como en el sobre *Baxo* se figura con *Clave de Gesolreut*, en el sobre *Tiple* ordinariamente es de *Cesolfaut* en la quarta linea, (que es *Clave de Baxo*) aunque tambien puede ser de *Fesaut*. De modo, que ha de hazer aprehension el Contrapuntante, que la *Clave* con que està el *Canto Llano*, si es de *Fesaut*, està figurada quatro puntos mas alta que la de *Cesolfaut*, que es la de el Contrapunto, y si la de el *Canto Llano* fuere de *Cesolfaut*, que està *oçtava* arriba de la de el Contrapunto. Y para que los Principiantes sepan quales son especies simples, y quales compuestas, y sobrecompuestas, observele esta regla. Suponiendo, que està quatro puntos mas alta la *Clave* de *fesaut* (que es la de el *Canto Llano*) que la de *Cesolfaut* con que està el Contrapunto, repare, en si el punto de el *Canto Llano* està mas arriba, ò mas abaxo de la *clave*. Si estuviere mas abaxo, como en el espacio que es *Elami*, es la linea mas alta de la *clave* con que està el Contrapunto, y desde dicha linea puede ir descendiendo de punto en punto, hasta hallar la especie que es. Si el punto de el *Canto Llano* estuviere en la segunda linea de abaxo, que es *Delarolre*, corresponde al espacio que està encima de la *clave* de *Cesolfaut*, desde donde ha de ir descendiendo, hasta hallar la especie.

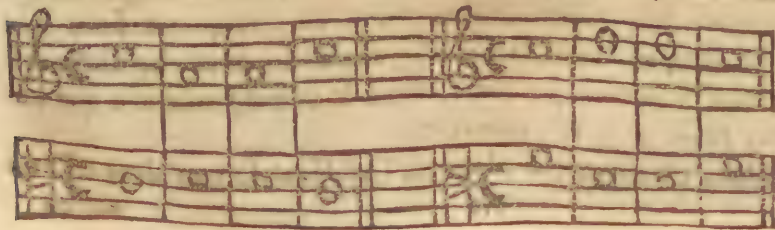
Si el punto de el *Canto Llano* està en el primer espacio de abaxo, corresponde adonde està la *clave* de *Cesolfaut*, desde donde ha de contar baxando, y de el mismo modo respectivamente, si el *Canto Llano* baxare mas. Para los puntos que en el *Canto Llano* están de la *clave* arriba, se ha de contar de el mismo modo, atendiendo siempre, à que el espacio mas alto fuera de las cinco lineas de la *clave* de *Cesolfaut*, es el mismo signo donde està situada la *clave* de el *Canto Llano* (y esto en qualquiera linea que fuere,) que sabido esto, con facilidad puede, contando, como he dicho respectivamente, saber la especie que fuere, segun la correspondencia que huviere de el *Canto Llano* al de el Contrapunto.

Si el *Canto Llano* estuviere con *clave* de *Cesolfaut*, se considera *oçtava*

arriba de la de el *Contrapunto*, y estando en la línea tercera, y la de el *Contrapunto* en la quarta, el espacio mas alto, fuera de las cinco líneas de la de el *Contrapunto*, es el mismo signo de la primera de el *Canto Llano*; desde donde podrá hazer la cuenta con la especie que quisiere; pero si la clave de el *Canto Llano* estuviere en la quarta línea, la primera corresponde al espacio que está encima de la de la clave de el *Contrapunto*, que haziendole de todo esto cargo el nuevo *Contrapuntante*, con facilidad podrá saber, si son especies simples, ò compuestas, quando las usa. A los principios, que es necesario que el *Contrapuntante* escriva el *Contrapunto*, hasta que lo entienda, y sepa hallar las especies, lo acertará si el *Canto Llano* lo escriva en el lugar de el *Tiple*, y el *Contrapunto* en el lugar de el *Baxo*, que con esto facilitará la inteligencia de hallar las especies, contando de el modo que he dicho.

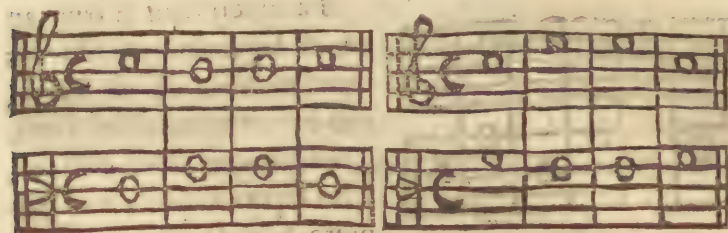
Son de tanta utilidad los *Contrapuntos* y toda la musica de sobre *Tiple*, que sino se estudiase, con dificultad saldria Compositor ningun Musico; porque es uno de los medios necesarios, y muy esencial para llegar à entender bien la Composicion, segun las razones que irè diziendo adelante. Y con ser tan utiles los *Contrapuntos*, se usan mucho menos que los de sobre *Baxo*; pues jamis los echan sobre los introitos de las *Missas*, y *Antifonas*, como se echan aquellos, y cierto, que si los Musicos los introduxessen, que deleytarian mas à los oyentes. Lo primero por la novedad, y lo segundo por mas sonoros; pues ay gran diferencia en la sonoridad, quando la voz aguda canta el punto llano, y la voz grave la glosa. A mas de poder ser muy util la introduccion de los *Contrapuntos* sobre *Tiple*, por las razones dichas en las *Missas*, y *Antifonas*, lo son tambien para los que estudian la Musica; pues si con los de sobre *Baxo* se aprende à glosar la voz aguda sobre el punto llano de la voz grave, no es menos necesario que se sepa glosar con el *Baxo* sobre el punto llano de la voz de *Tiple*; porque la glosa importa que el Compositor la sepa hazer con qualquiera de las quatro partes, ò voces que componen la Musica, que el fin de començar à estudiarla por los *Contrapuntos*, es porque sea lo primero que se aprenda, como ha de ser una glosa bien hecha, y segun arte.

Aunes mayor la utilidad que pueden sacar los Compositores de el *Sobre tiple*, en lo que dirè, que en lo que he dicho; pues los mayores primores que se hazen en la Musica, tienen su fundamento en trocar las especies con unos mismos movimientos, como es de el sobre *Baxo* al *Sobretiple*, y al contrario. Para ir de perfecta à perfecta en el *Sobrebaxo*, como de *octava* à *quinta*, ò de *quinta* à *octava*, trocandose las especies, y los movimientos de las voces, se puede hazer lo mismo en el *Sobretiple*, si mueve la voz baxa de grado subiendo un punto, y la alta mueve al mismo tiempo de la *octava* à la *quinta*, baxando una *tercera*, estos mismos movimientos, se hallarán en el *Sobretiple*, trocandose las voces, y trocando las especies, q̄ será subiendo la voz alta un punto de grado, y descendiendo la baxa de *tercera*, haziendo el transito de *quinta* à *octava*. Mejor se explicará con la practica.



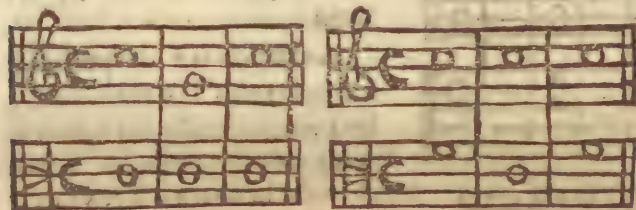
En las primeras posturas que sube el *Baxo* un punto

ro de grado, y baxa otro; reparese, en que el *Tiple*, moviendo de *tercera* àzia abaxo, vâ de *octava* à *quinta*, y despues de *quinta* à *octava*, moviendo de *tercera* àzia arriba. Estos mismos movimientos se hallaràn en el segundo; pero trocados en las voces, y tambien trocadas las especies, pues es el *Tiple* el que sube de grado, y baelve à baxar, y el *Tenor* moviendo de *tercera* àzia abaxo, vâ de *quinta* à *octava*, y desde *octava* à *quinta*, moviendo de *tercera* àzia arriba. Lo que se sigue, es con diferentes movimientos tambien de perfecta à perfecta, trocadas de el mismo modo.



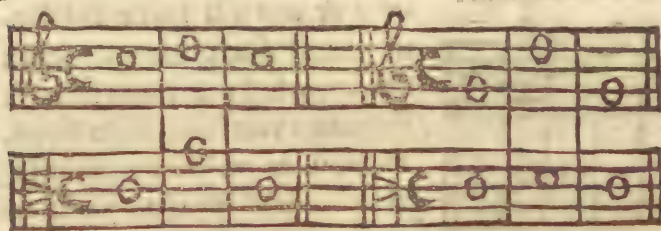
Tambien en estos son los movimientos trocados, y lo mismo las especies, como en los antecedentes. Ahora

pondrè otros, en que se verá lo mismo, aunque en distintos movimientos.



En esta mueve el *Tiple* en el primero de *octava* à *quinta*, y de *quinta* à *octava*, estando siempre el *Tenor* en un punto, y en el segundo se truecan, teniendo

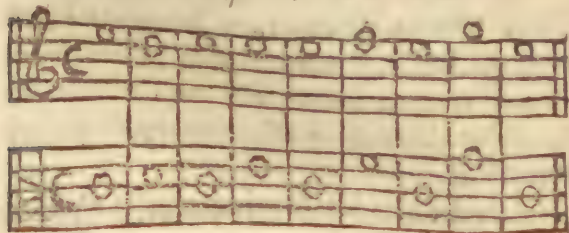
el movimiento igual el *Tiple*, y el *Tenor*, moviendo de la *quinta* à la *octava*, y de la *octava* à la *quinta*. En los movimientos siguientes, se verá practicado lo mismo.



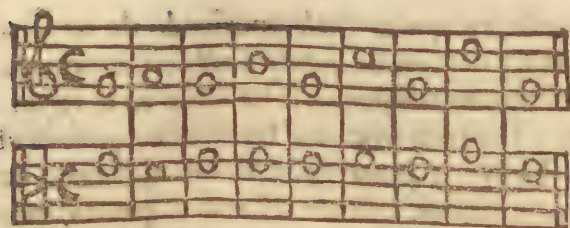
En las primeras posturas, que mueve el *Tenor* de *quinta* àzia arriba, y despues àzia abaxo, y el *Tiple* vâ de *octava* à *quinta*, y de *quinta* à

octava, aunque no se practican menos que à cinco voces, las pongo, solo para que se vean trocados los movimientos, y las especies, como están en el segundo; pues es el *Tiple* el que mueve de *quinta* àzia arriba, y despues àzia abaxo, haziendo tranlito de *quinta* à *octava*, y de *octava* à *quinta*, y el *Baxo* de grado, como cantò el *Tiple* en las posturas de antes. De este segundo modo se practican à quatro, pero para que se vea como se truecan de el *Sobrebaxo* al *Sobretiple* las especies perfectas, y los movimientos los pongo assi.

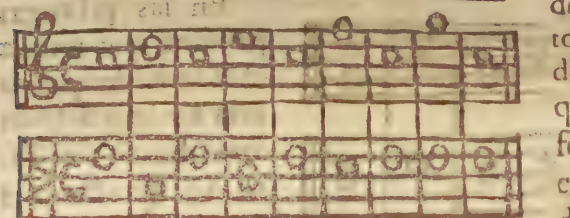
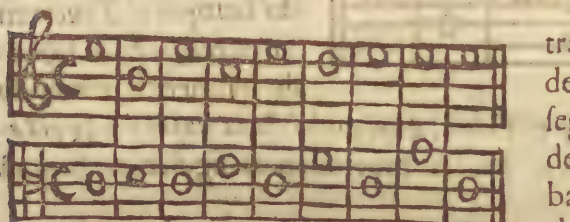
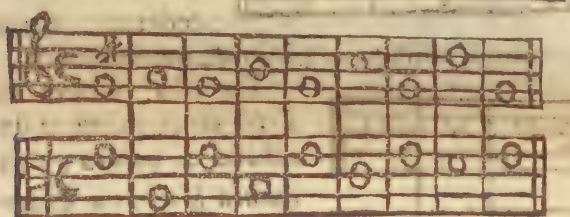
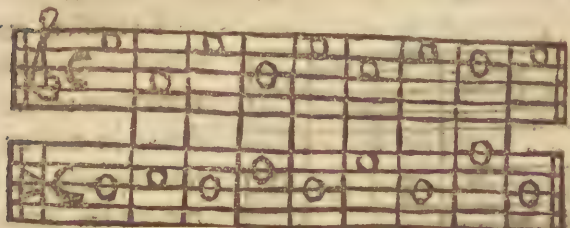
Ahora pondrè los transitos de *decena* à *octava*, y despues se veràn trocados de *tercera* à *quinta*



Las mas de estas posturas, assi de el un periodo, como de el otro, no se usan en *Contrapunto suelto*; porq̃ son unas à tres, otras à quatro, otras à cinco, y otras à seis,



especies, serán de *tercera* à *octava*.



como explicarè en su lugar; pero las pongo, porque se vea que no ay movimiento, ni especie que no se pueda trocar.

Aora pondrè de *decena* à *quinta*, que trocadas estas

Tambien aqui se truecan en el segundo periodo los movimientos de el *Tenor*, con los primeros de el *Tiple*, y el *Tiple* con los de el *Tenor*, y las especies que en el primero son *decena*, y *quinta*, en el segundo *tercera*, y *octava*.

Aora pondrè de perfecta à imperfecta los transitos, y será como de *decena* à *sexta*.

En el primer periodo hazen transito de la *decena* à *sexta*, y de la *sexta* à la *decena*. En el segundo al contrario, porque es de la *sexta* à la *decena* quando baxa el *Tenor*, y quando sube de la *decena* à la *sexta*. Advier-to, que ay diferencia quando vâ de imperfecta à imperfecta, à quando vâ de imperfecta à perfecta, ù de perfecta à perfecta, en quanto al termino por donde se truecan los movimientos,

como puede reparar el curioso Musico. Porque quando vâ de perfecta à perfecta, ù de imperfecta à perfecta, se truecan los movimientos *quinta* arriba, ò *quarta* abaxo, que es todo uno; pero quando los transitos son de imperfecta à imperfecta, es *octava* arriba, ù *octava* abaxo. Los transitos de *decena* à *sexta*, ù de *sexta* à *decena*, no son los mas sonoros, y assi advierto, que el Compositor, quando se le ofrecieren semejantes posturas, las disponga con discrecion, de modo, que no falte à la buena sonoridad; pues esta consiste, tanto en el modo con que se disponen los periodos, como en las consonancias. En todos los periodos que dexo figurados, son con todos aquellos movimientos que se pueden hazer en la musica, assi subiendo como baxando; pues ay de *grado*, de *tercera*, de *quarta*, y de *quinta*: que aunque ay de *sexta*, y de *octava*, no los he puesto; porque lo mismo es mover de *sexta* àzia arriba, que de *tercera* abaxo, y el movimiento de *octava*, es lo mismo que cantar unisonalmente, y assi me parece, quedar incluidos todos en los de arriba puestos.

Si con reflexion atiende el Musico à todos los movimientos, y especies que

que he dicho se pueden trocar, conocerá lo útil que es trabajar sobre el *Tiple* los que aprenden; pues es tan importante como el *Sobrebaxo*. Y el que sobre *Canto Llano* estudiare la Música, entendiendo tambien el *Sobretiple*, como el *Sobrebaxo*, podrá executar muchos primores en las composiciones, valiendole de trocar los movimientos de las voces, y las consonancias, como he explicado arriba; pues en el *Sobretiple* se puede trocar todo lo que se haze *Sobrebaxo*. Ya he dicho en quanto à las consonancias el modo de trocarlas, y agora dire de las disonancias.

Las ligaduras de *septima* sobre *Baxo*, se truecan en *segunda* sobre *Tiple*, no solo en quanto à la especie, si tambien en quanto al lugar; porque la ligadura de *septima* se haze en la parte superior, siendo el extremo inferior de ella quien haze padecer la voz que liga. La de *segunda*, se trueca en toda, es en el extremo inferior donde padece la voz, ocupando el superior la que la haze padecer.

Truecanse tambien las distancias de mayor à menor. La *septima*, es la mayor distancia que ay dentro de una *octava*, esto es considerada de un extremo à otro, pues incluye otras muchas especies, assi consonantes, como disonantes. La *segunda*, es la menor, y no incluye ninguna otra especie, de donde se puede ver claramente, ser todas las circunstancias trocadas de una à otra. La *quarta*, sobre *Baxo*, se liga poniendo otra voz en *quinta*. Esta, en el *Sobretiple*, se trueca en *quinta*, y quando se liga, se pone otra voz en *quarta* de el *Canto Llano*, para hazer padecer à la que està en *quinta*, de modo, que allà, es la voz que està en *quarta* la que padece, y la que està en *quinta* la que la haze padecer: aqui, es la que està en *quinta* la que padece, y la que està en *quarta* de el *Canto Llano*, la que la haze padecer; pues què es esto, sino es trocarle las especies aun en el modo de ligarlas. La *quarta* de *Tritono*, se usa quando padece el *Baxo* (no siendo *Canto Llano*; pero si, siendo *Canto de Organo*.) Esta, trocada, es *quinta menor*, y es el *Baxo* quien haze padecer en ella à otra voz en el *Sobretiple*, de modo, que aqui se ve trocada la una especie en otra, y el padecer de una voz en otra.

En el *Sobrebaxo*, quando liga una voz en *quarta*, desliga en la *tercera* con el *Canto Llano*. Quando se liga en *quinta* sobre *Tiple* (que es la especie en quien se trueca la *quarta*) desliga con el *Canto Llano* en *sexta*. Quando desliga de la *septima* sobre *Baxo*, es con el *Canto Llano* en la *sexta*; y quando en el *Sobretiple* sale de la *segunda* (que es la especie en que se trueca la *septima*) desliga en la *tercera*. Y ultimamente, todas las especies, assi consonantes como disonantes, se truecan de el *Sobrebaxo* al *Sobretiple*. La *octava* en *Unifonus*, la *septima* en *segunda*, la *sexta* en *tercera*, la *quinta* en *quarta*, la *quarta* de *tritono* en *quinta menor*, la *quarta* perfecta en *quinta perfecta*, la *tercera* en *sexta*, y la *segunda* en *septima*.

Me he detenido en explicar la diferencia que ay de el *Sobrebaxo* al *Sobretiple*, no tanto por los *Contrapuntos* sueltos, quanto por los conciertos, que es donde se usan las ligaduras en especies disonantes con variedad, y porque, como ya dixe arriba, este modo de trocar las especies, es importantísimo, y utilísimo à los Compositores, para executar primorosísimos periodos, no solo de gran sonoridad, sino es muy ingeniosos. Me parece, que basta aver tratado con esta generalidad de el *Sobretiple*, dexando las particularidades que pertenecen à cada *Contrapunto*, y à cada modo de

conciertos, para quando llegue el caso de tratar de cada uno en particular.

CAPITULO IX.

EN QUE SE EXPLICAN LOS CONTRAPUNTOS
sobre Tiple de Semibreves, minimas, compasillo, compás mayor, sin imi-
tacion, y con ella, y figurada la práctica de

todos ellos.

Lo primero, en que se ha de exercitar el que desea entender el *sobre-
tiple*, es aprender à formar las consonancias, assi como dixe, ha-
blando de el *Contrapunto sobre Baxo*, en el Capitulo segundo de este Li-
bro, con *semibreves*, de modo, que valga un compás cada punto de *Canto Llano*, correspondiendole otro de *Contrapunto*. Es preciso à los princi-
pios escribirlo, para que se haga mas bien capáz el que estudia de la for-
macion de las especies: para lo qual deve figurar el *Canto Llano* en la pau-
ta correspondiente al *Tiple*, y el *Contrapunto* en la que corresponde al
Baxo, como yà dixe en el Capitulo antecedente. La *Clave* con que se ha
de figurar el *Contrapunto*; aunque puede ser de *Fesaut*, es lo mas comun,
y ordinario figurarla de *Cesolfaut* en la quarta linea. Antes de probarle à
formar las consonancias, deve saber à donde corresponde la *octava*, *quin-
ta*, *sexta*, y *tercera* de cada signo, porque es diferente postura la de el
sobretiple, que la de el *sobrebaxo*, y para que no tenga mas trabajo el
Principiante que leerlo, pondré aqui todas las especies, segun à los Signos
que corresponden. De *Cesolfaut* es su *octava* tambien *Cesolfaut*, la *quinta*,
Fesaut, la *sexta*, *Elami*, y la *tercera*, *Alamire*. De *Delasolre*, es su *octava*
Delasolre, la *quinta* *Gesolreut*, la *sexta* *Fesaut*, y *Befabemi* la *tercera*. De
Elami, es *Elami* la *octava*; la *quinta*, *Alamire*, *Gesolreut*, la *sexta*, y *Ce-
solfaut* la *tercera*. A *Fesaut*, corresponde otro *Fesaut* en *octava*, el *fa* de
Befabemi en *quinta*, es *Alamire* la *sexta*, y *Delasolre* la *tercera*. De *Ge-
solreut*, es la *octava* *Gesolreut*, *Cesolfaut* la *quinta*, la *sexta* *Befabemi*, y la
tercera *Elami*. A *Alamire* le corresponde *Alamire* en *octava*, la *quinta*
es *Delasolre*, *Cesolfaut* la *sexta*, y la *tercera* *Fesaut*. Al *mi* de *Befabemi*,
le corresponde su *octava* tambien en el *mi*, la *quinta* es *Elami*, *Delasolre* la
sexta, y *Gesolreut* la *tercera*. Al *fa* de *Befabemi* le corresponde su *octava*
tambien en el *fa*, *quinta* perfecta no la tiene, la *sexta* es *Delasolre*, y la
tercera *Gesolreut*. Estos son los puestos en donde corresponden à cada Sig-
no todas las especies consonantes, materia, en que deven los Principiantes
poner mucho cuydado en encomendarla à la memoria bien, para poder
con facilidad transitar de una consonancia à otra.

Tambien importa el saber, quales son simples, compuestas, y sobre
compuestas, para lo qual podrá observar la regla que dixe en el Capitulo
antecedente, en viendo donde està el punto de el *Canto Llano*, mirar à
que linea, ò espacio corresponde de la pauta donde està el *Contrapunto*,
descendiendo por ella de Signo en Signo, hasta hallar la especie, que se-
gun los puntos que aya de distancia desde el *Canto Llano*, sabrà si es simple,
ò compuesta. Estando puesto en estos rudimentos, comenzará à formar
las posturas en el *Contrapunto*, que se llama à *semibreves*, comenzando en
octa-

octava, ò en *quinta*, de donde ha de ir à otra diferente especie, por no faltar à la regla que prohibe el dár dos especies perfectas de un mismo genero successivamente: pero podrá ir à qualquiere otra, con tal, que si fuere perfecta, se use, como queda dicho en el Capitulo antecedente. Terceras, se podrán dár dos, ò mas juntas, de el modo que à sobre *Baxo*. La *sexta*, solo en dos modos se deve usar, el uno, baxando de grado de ella à la *octava*, y el otro subiendo de ella por movimiento de *tercera*, à la *tercera*. De qualquier otro modo que se use la *sexta* à *semibreves* se haze sentir su dureza. Tambien se ha de escusar de dar dos *sextas* juntas por la misma razon de no tener tanta sonoridad como las otras especies consonantes: que como en este Contrapunto se detiene todo el compás, se han de elegir los periodos mas sonoros.

Tambien conviene que esté advertido el Contrapuntante, que sobre *Fesaut* no use de la *quinta* en el Contrapunto, sino fuere haziendola *Bemol*, porque no tiene *quinta* perfecta de otro modo dicho Signo. Sobre el *fa* de *Besabemi*, tampoco deve poner el Contrapunto en *quinta*, porque es *quinta* menor la que tiene, y assi mismo disonante, y quando use de la *octava*, ha de ser tambien *fa*, y si el *Canto Llano* fuere *mi*, tambien ha de ser *mi* la *octava* de que usare, y en este caso tambien tiene *quinta* perfecta. Me ha parecido prevenir todo lo dicho, porque los Principiantes acostumbran à dar en semejantes escollos en el *subreple*, y esto no tan solamente en este Contrapunto, sino en qualquiere otro, y assi quedará advertido para todos los demás. Figuraré aora este por todas Claves de el *Canto Llano*, para mas clara inteligencia de los que lo huvieren de estudiar.



A mas de los dos modos que dixe arriba que se podia usar de la *sexta*, se puede tambien aviendo dos puntos de el Canto Llano en un Signo, sobre el primero, saliendo à la *quinta* sobre el segundo; pues siendo así suena muy apacible, y gratamente al oído. Tambien advierto, que procure el Contrapuntante variar de especies, todo lo que le fuere posible, que aunque se pueden dár dos, tres, ò mas *terceras* juntas, no será razon que lo haga, sino en caso forzoso, como por no saltar mucho el Contrapunto, ò por huir de algunas escabrosidades.

Algunos Maestros enseñan à escribir el Canto Llano con clave de Tiple, y dãn por razon, que con esso no se confunden los Principiantes en las especies. Siempre tengo por mas acertado se escriba con la *clave* propia, y la razon en que me fundo es, que el Contrapunto se estudia para echarlo de repente, y si los Principiantes lo aprenden estando con clave de Tiple el Canto Llano, forçosamente les ha de causar turbacion al llegar à echarlo sobre el Libro el Contrapunto, viendo que està con diferente clave el Canto Llano, que quando lo estudiaron. Pues para que no les sirva de confusion el hallar las especies à los principios, basta que se les explique lo que dexo en el Capitulo antecedente dicho, que consideren el Canto Llano *octava* arriba, que si una vez hazen aprehension de ello, ninguna dificultad les causará el echarlo de repente sobre el Libro, viendo que las claves de el Canto Llano son las mismas, y yo las figuraré de este modo en todos los Contrapuntos, y conciertos à tres, de que fuere tratando.

En teniendo facilidad de echarlo con *semibreves*, podrán hazerlo à *minimas*, poniendo dos en cada *compàs*, una al dár, y otra al alçar, comenzando siempre el Contrapunto con pausa de ella, como dixe tratando de el *sobrebaxo*. Han de ser las dos *minimas* que entran al *compàs*, especies consonantes, sin reparar en que las dos sean perfectas, como *quinta*, y *octava*, ò la una perfecta, y la otra imperfecta, ò tambien las dos imperfectas. En aquella en que diere el *compàs*, se ha de cuydar si fuere *octava*, que se dè, baxando el Contrapunto, y subiendo el Canto Llano, y si fuere *quinta*, al contrario: menos en caso que el Canto Llano tenga dos puntos en un Signo, que sobre el segundo podrá ir, sea à la *quinta*, ò à la *octava*, subiendo, ò baxando el Contrapunto; porque como el Canto Llano no mueve de punto grave à agudo, ni de agudo à grave, no ay riesgo que las especies perfectas se usen contra lo que està ordenado.

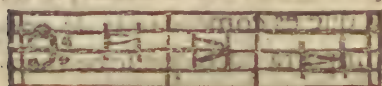
Tambien prevengo, que si la minima en que diere el *compàs* se hallare en *quincena*, y en la que alça subiere à *octava*, es licito de el mismo modo, pues no ay movimiento de el Canto Llano al mismo tiempo. Y el mismo caso es pasar de *docena* à *quinta*, ò de *quinta* à *docena*. Es licito al alçar de el *compàs* ir à qualquier especie perfecta de qualquiera otra que fuere. De la tercera, se podrá usar de el mismo modo, que dexo dicho en los *semibreves*, y dixe en el *sobrebaxo*. La *sexta*, para suavizar su dureza, està puesto en practica su uso de quatro modos. El primero, al dár de el *compàs* subiendo à la *quinta* de grado à lo que alça. El segundo es, usandola al alçar, baxando de grado à la *octava* al *compàs* siguiente. El tercero, tambien al alçar subiendo de grado al dár de el *compàs* que se sigue à la tercera. El quarto es, sobre *Fesaut* que no tiene *quinta* perfecta, ò sobre *Besabemi Bemol*, usandola en lugar de ella al alçar, subiendo à la tercera para el *compàs* que se sigue, en los casos que baxa el

Can.

Canto Llano de grado: pondré estos quatro modos, aquí figurados, para que mejor se entiendan.

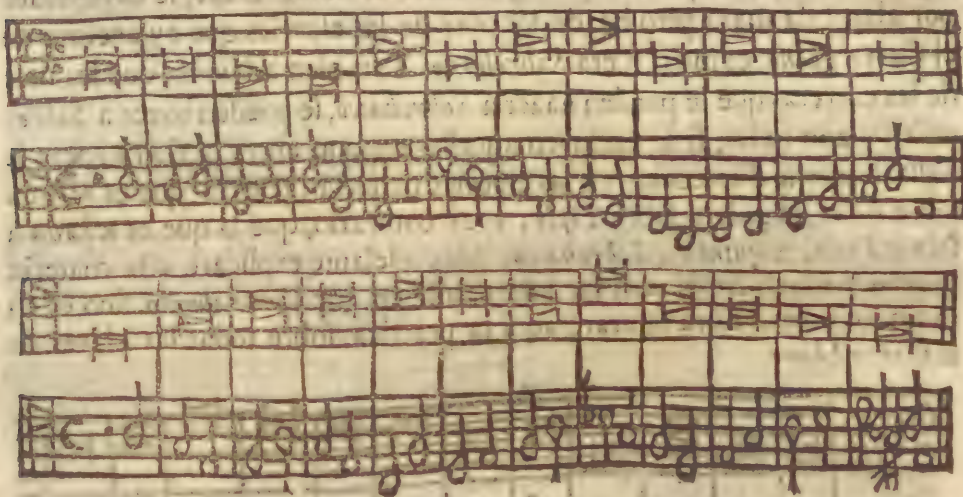


Aquí se pueden ver los quatro modos que he explicado de la sexta, y se ha de entender, que no solo ha de ser así en este Contrapunto, sino es que, tambien en el compás mayor. No quiero passar en silencio, lo que muchos Maestros enseñan, y practican, que es, el usar de la quinta menor allear sobre *fesaut*, o sobre el *fa* de *Besabemi*, yendo à la tercera inmediatamente, subiendo de grado el Contrapunto, y baxando el Canto Llano, semejante à lo que aquí se verá figurado.



explicado.

Toque ya esta materia en el *Sobrebaxo*, pero usando mas en el *Sobretiple*, por ofrecerle mas amanda ocasion. Ya dixé, que suena bien, y que por esso no es reprochable. Ahora pondré figurado este Contrapunto, para que con la practica se entienda mejor todo lo que queda

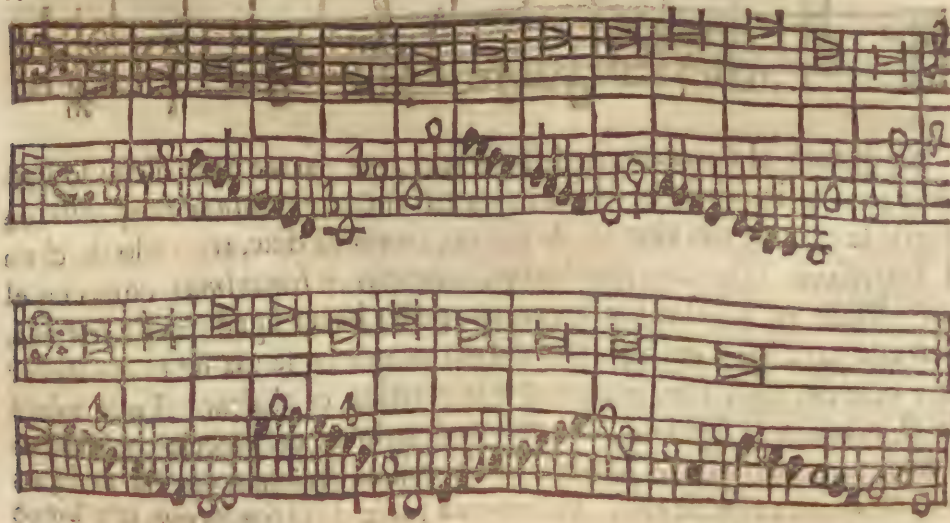


En quanto al Contrapunto de *minimas*, me parece aver dicho lo bastante para su inteligencia. Ahora explicaré el Contrapunto de *compásillo*, en el qual se usan de tres especies de figuras, como ya dixé, tratando de él en el *Sobrebaxo*. Estas son *semibreves*, *minimas*, y *seminimas*, como en el otro. Vtase en aquel el *semibreve*, por poder hazer ligaduras de *septima*, y en este para ligar en *segunda*. Advierto, que no se usa de el *semibreve* para otro fin, y por esso, siempre que se practica, es al alçar. En la mitad de él, previene la ligadura, y lo mas ordinario es, en especie consonante, aunque tambien puede prevenir en la misma *segunda*, que ha de ligar, pero no en otra especie talsa. La segunda parte de el *semibreve*, que viene

al dár de el *compás*, es la que forzosamente ha de ser en *segunda*, y à lo que alça ha de desligar en la *tercera*; y segun està puesta en practica la ligadura en este *Contrapunto*, cierra despues de ella en la *tercera*, assi como la de *septima* sobre *Baxo* cierra despues de ella en la *octava*. Bien que muchos hazen dos, ó tres ligaduras antes de cerrar.

Que sea una, ó que sean dos las ligaduras, importa poco; pues el periodo es uno; sea con dos, ó con una. No cierra nunca en la *octava* como à *Sobrebaxo*, porque seria usar mal de ella; pues es forzoso, que baxe el *Canto Llano*, y subiendo el *Contrapunto*, como es preciso, seria usarla contra la regla; que dispone aya de baxar la voz baxa, y subir la alta; y por esto cierra despues de la ligadura en la *tercera*, ó *decena*. Las *minimas* se practican en este *Contrapunto*, quando no tienen lugar las carreras; y es de el modo que en el *Contrapunto* à *minimas* he explicado. Las *seminimas*, solo se usa de ellas para hazer las carreras; las quales han de ser como en el *Sobrebaxo*, lo mas largo que pudieren, y sin bueltas; y han de acabar todas al dár, assi baxando, como subiendo. Pero el començarlas, puede ser al dár, y al alzar, assi para baxar, como para subir. Para baxar, se ha de observar lo que dixé en las de *Sobrebaxo*, que es començarlas de ceca, ó con *minima sincopa*, aunque para subir importa poco que se comiencen de salto.

En quanto al ser largas, se ha de gobernar con discrecion el *Contrapuntante*, no haziendolas mas que aquello que pudiere alcançar con su voz, aunque por razon de las especies pueda passar; porque el *Contrapunto* es para cantado, y lo que no se puede cantar, no se ha de hazer. Si subiendo alguna carrera, se pudiere proseguir sobre el *Canto Llano*, se deve hazer por alargarla mas; pero ha de ser usar de las especies que ay en cima de el *Canto Llano*, como si fuera *Sobrebaxo*. Tambien advierto, que las mas de las carreras que se pueden hazer à *Sobrebaxo*, se pueden hazer à *Sobre-tiple* (y aun todas, si se excluyen aquellas en que entra la *sexta*); pero se hallará, que se diferencian en las especies perfectas; pues la que es *octava* sobre *Baxo*, es *quinta* sobre *Tiple*; y al contrario, que la que es *octava* a sobre *Tiple*, es *quinta* à *Sobrebaxo*. Mas adelante explicaré esta materia mas individualmente; pues no solo es assi en este *Contrapunto*, sino es en todos los otros. Aora figuraré aqui la practica, sobre todas las claves de el *Canto Llano*.

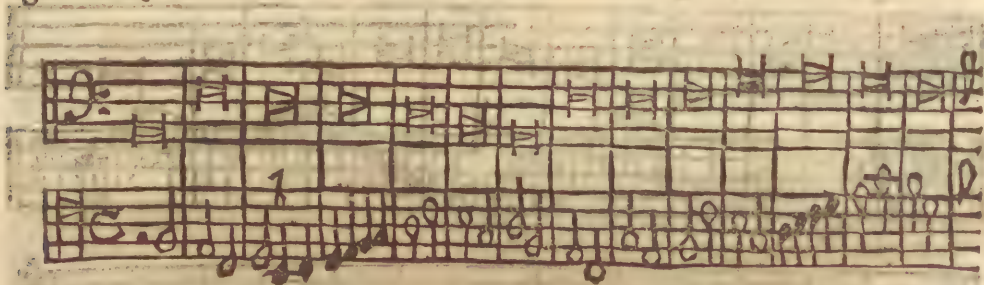




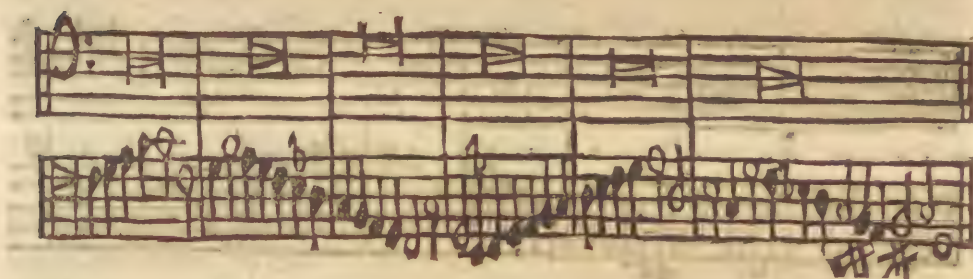
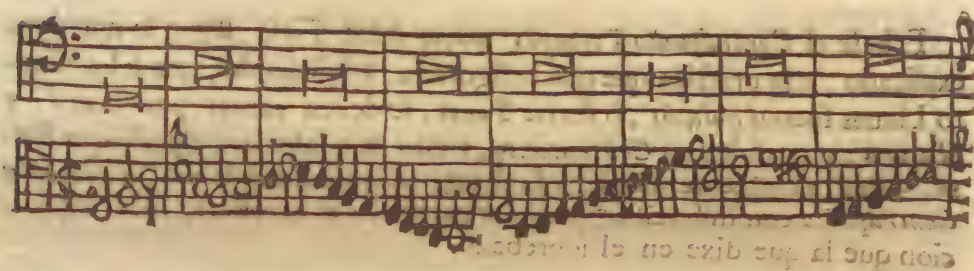
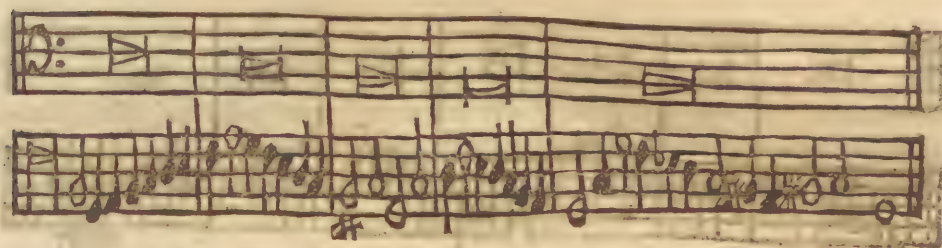
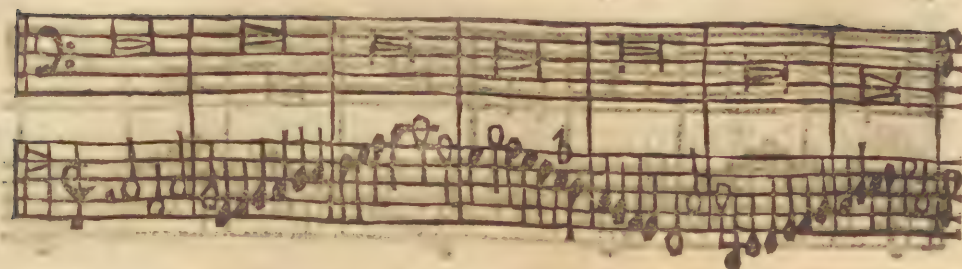
Practícase mas en el *Sobretiple*, que en el *Sobrebaxo*, el acabar algunas carreras en *sexta* quando baxan, saliendo à la *quinta* sobre el mismo punto de el *Canto Llano*. Sobre *Baxo*, aunque se usa tambien acabarlas en *sexta*; pero està introducido el salir à la *quinta* con *feminima*; y en el *Sobretiple*, con *minima*: y la razon de aver esta diferencia, es, que en el *Sobrebaxo*, para salir de la *sexta* à la *quinta*, no ay buelta; pero en el *Sobretiple* es preciso, que la aya; porque baxando la carrera hasta la *sexta*, ha de bolver à subir para salir à la *quinta*, y es bien, que sea con *minimas*, para que

se conozca, que la carrera yà terminò; y quando buelve para salir à la *quinta*, es despues de ella; lo que no se conoceria, si fuera con *seminimas*, seria declaradamente carrera con buelta, que la distincion de las figuras haze que no lo sea.

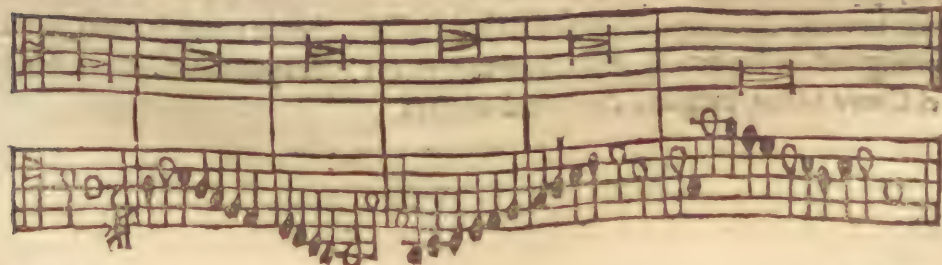
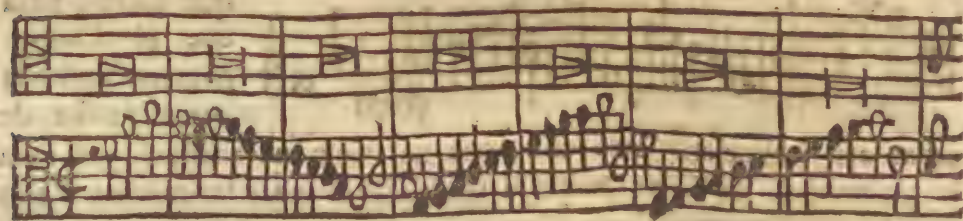
En la practica que queda puesta, si repara el curioso, hallará algunas carreras que terminan en *sexta*, y talen à la *quinta* como he dicho. Quando la carrera sube, se ha de procurar que no acabe en dicha especie, por la razon, de que si ha de salir à la *quinta* como deve, prosigue en subir, y siendo con distintas figuras, rompe el ayre de las *seminimas*, y no parece bien: el proseguir con *seminimas*, no puede ser, porque dando el compàs en la *sexta*, ha de ser *quarta* la especie en que alçe: y assi, es lo mas acertado el que no paren en *sexta* al dár de el compàs quando suben las carreras, pues no puede proseguir por la *quarta* con que luego encuentra, y si sube à la *quinta* con *minimas*, muda el ayre, como he dicho. Tambien se podrá echar este Contrapunto con imitacion como à *sobrebaxo*, observando el mismo orden que alli dixe, haziendo carreras siempre que no huviere ocasion de imitar las solfas que dixo al principio: pero siempre que tuvieren lugar, se han de dexar las carreras por ellas: y para facilitarle mas al Contrapuntante este modo de Contrapunto, se lo figuraré aqui.



Con lo que yà dixe acerca de la imitacion sobre *Baxo*, y verlo aqui practicado à *sobretiple*, me parece que es lo suficiente, para que qualquier Contrapuntante lo pueda practicar. El Contrapunto à compàs mayor sobre *Tiple*, es lo mismo que el de *sobrebaxo*, en quanto à la figuras, en quanto al elegir las carreras mas largas, à ser sin buelta, y en quanto al comenzarlas, assi para baxar, como para subir. Hazense tambien ligaduras como en el de *sobrebaxo*, en aquel son de septima, pero en el *sobretiple* de *segunda*, y con alguna diferencia que en el *compasillo*, pues la prevencion de ella es muy de ordinario en el compàs mayor, en la misma *segunda* donde ha de ligar: porque viene la primera parte de el *semibreve*, con que laze despues de aver dado el compàs, alçando en la mitad de el, y deslizando antes que dè el siguiente. Cierra comunmente despues de la ligadura en la *tercera* como en el *compasillo*. De las *minimas* se usa siempre que no tuviere lugar la carrera de *seminimas*, como dixe en el *sobrebaxo*; y de las quatro que entran al compàs, han de ser todas en especies consonantes, procurandolas variar quanto fuere possible. Las *seminimas* de las carreras han de ser tambien como en *sobrebaxo*, especies consonantes la primera, tercera, quinta, y septima de el compàs. Y observando todo lo que dixe de el compàs mayor sobre *Baxo*, y de el *compasillo* en el *sobretiple*, me parece bastante explicacion junto con la practica.

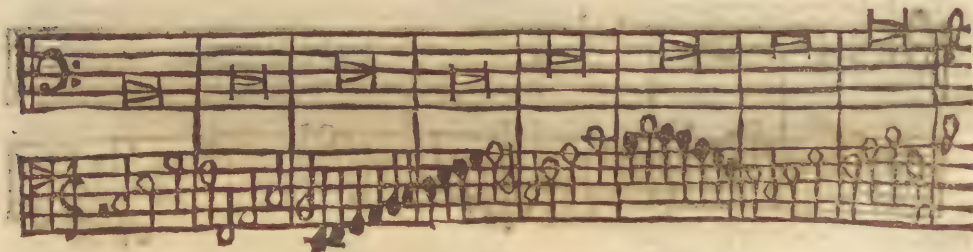


Dos veces se hallará, que sube el *Contrapunto tercera* arriba de el *Canto Llano*, pero no tiene que reparar el *Contrapuntante* en hazerlo: se permite, porque es la carrera larga, y no se sigue inconveniente alguno.





Echase el Contrapunto à compàs mayor sobre Tiple, segun lo que dexo explicado, y la práctica que queda figurada, advirtiendò, que si los Canto Llanos fueren quintos, ò sextos Tonos, se deven cantar por Bemol, y Natura, y tambien el Contrapunto, y esto de qualquiera especie que fuere, como yà dixe de el de sobrebaxo. Agora pondrè la práctica de este Contrapunto con imitacion, pues me parece no es necesario mas explicacion que la que dixe en el sobrebaxo.



No pongo mas práctica, porque esta me parece que basta, para que el Contrapuntante entienda como lo ha de

echar con imitacion. Solo dirè, que no cause novedad, el que toda la práctica de los Contrapuntos la figuro sobre todas las mismas claves que se practican en el Canto Llano: pues yà dixe, explicando esta materia, que lo tenia por mas conveniente, que ponerlo por clave de Tiple, para que sirviesse de menos confusion al echarlo de repente sobre el libro, y assi, proseguirè en los demàs. Pues si considera el Contrapuntante octava arriba el Canto Llano, ninguna dificultad hallará.

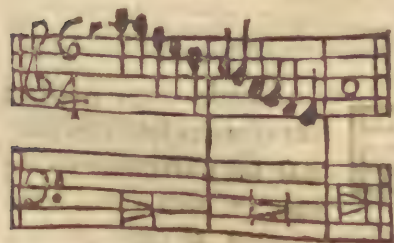
CAPITULO X.

EN QUE SE TRATA DE LOS CONTRAPUNTOS
de Sexquialtera, à seis, à doze, à nueve de dos modos, y de la
proporcion menor sobre Tiple.

PROsiguiendo en escribir de los Contrapuntos sobre Tiple, será forzoso tratar de todos aquellos que he tratado sobre Baxo, y porque con menos explicacion serán entendidos estos, de el que huviere estudiado aquellos, por ser el modo de cantar el mismo, y observarle las mismas reglas generales en los unos que en los otros, procurarè no dilatar me tanto, huyendo de todo aquello que fuere prolixidad, aunque sin escusarme de explicarlo que fuere forzoso; pues por venir todos los movimientos encontrados, de como à sobre Baxo, es necesario prevenir algunas circunstancias de las que los hazen mudar de especie.

El asunto de este Capitulo, será tratar de las quatro especies de Contrapunto de sexquialteras, y proporcion menor, que explique à sobrebaxo, y dando principio por la sexquialtera à seis, digo, que el modo de cantar en cada compàs, es el mismo en quanto a las carreras, eligiendo las mas largas, procurando, que no aya buelta en ellas, que no sea passando de un compàs à otro. Tambien se ha de observar el modo de usar las especies perfectas, segun la regla general: el modo de figurar el tiempo: que solo se ha de usar de feminimas: que al principio ha de entrar con su pausa, y asimismo, todas las demás circunstancias, que dixe en el sobrebaxo. Pero aunque en todas las circunstancias que he dicho, y otras, deve convenir con aquel, no dexa de aver gran diferencia, no solo en este Contrapunto, si en todos los otros de el sobretiple al sobrebaxo, por razon de venir encontrados todos los movimientos.

No ay periodo en el sobrebaxo, que no se pueda hazer en el sobretiple: pero con todos los movimientos contrarios, y diferentes especies, materia que le importará mucho, no solo al Contrapuntante, si tambien al Compositor, el reparar en ello, por el provecho grande que puede sacar para la composicion. Quando el Canto Llano à sobrebaxo, sube de grado un punto, tiene lugar carrera larga en la sexquialtera baxando, teniendo su principio en la decinovena, dando el compàs en la trecena sobre el segundo punto, concluyendo la ultima feminima en la octava, de este modo.

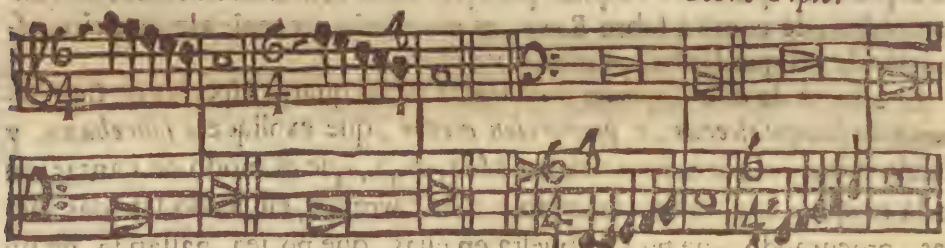


Esta misma carrera se hallará sobre Tiple, con las mismas especies, si el Canto Llano mueve àzia contraria parte, que es baxando de grado, y el Contrapunto subiere, como aqui.



Es una misma carrera, con unas mismas especies, allí à sobrebaxo, como à sobretiple, pero con diferentes movimientos. Allí sobre el *Canto Llano*, y baxa el Contrapunto, aquí, sube el Contrapunto, y baxa el *Canto Llano*. Si el *Canto Llano* sube moviendo de tercera àzia arriba sobre Baxo, puede baxar carrera, desde la *decinovenena*, hasta dar el compàs en la docena sobre el segundo punto. Esta misma carrera se puede hazer comenzando en la *diecisetena*, y concluyendo sobre el segundo punto en la *decena*, y de los mismos modos se puede hazer à sobretiple, sin mudar especies, solo con fer contrarios los movimientos. Vease uno, y otro.

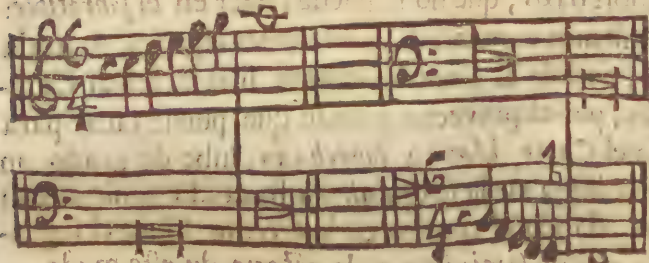
Sobre Baxo. Sobre Tiple.



Quando à sobrebaxo sube una quarta el *Canto Llano*, como *ut fa*, puede subir el Contrapunto carrera, comenzando en la *quincena*, y concluyendo en la *diecisetena* sobre el segundo punto, y con las mismas especies, trocandose los movimientos, se puede hazer à sobretiple, como se puede ver uno, y otro.

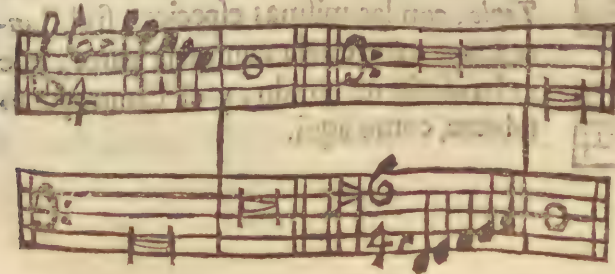
Sobre Baxo.

Sobre Tiple.



Quando el *Canto Llano* sube una quinta, como *ut sol*, ò *re la*, &c. puede baxar à sobrebaxo carrera, comenzado en la *decinovenena*, y concluyendo en la *decena*, y lo mismo puede fer à Sobretiple por contrarios movimientos.

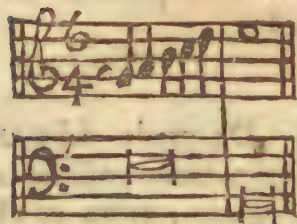
Sobre Baxo. Sobre Tiple.



Siendo unas mismas las especies, solo con mudar los movimientos de una, y otra voz, haze parecer al oido distinta musica, y allí, para alivio de los Contrapuntantes, yá que he puesto el

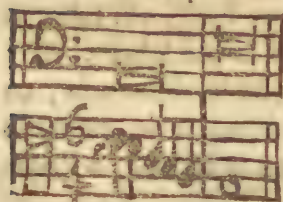
el *Contrapunto* que se puede hazer sobre todos los movimientos de el *Canto Llano*, subiendo à *sobrebaxo*, y baxando en el *sobretiple*, los pondré aora baxando à *sobrebaxo*, y subiendo à *sobretiple*.

Sobre Baxo.



Aquí comienza en *octava* esta carrera, y acaba en *diecisetena*, y en el *sobretiple*, como se verá, comienza, y acaba en las mismas especies, siendo los movimientos contrarios.

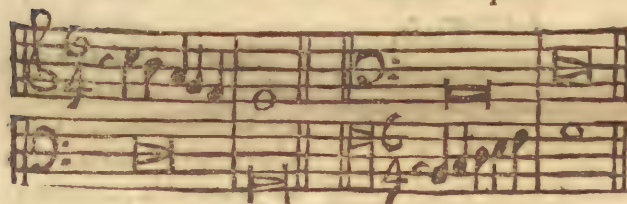
Sobre Tiple.



Moviendo de quarta àzia abaxo el *Canto Llano* en *sobrebaxo*, y àzia arriba en el *sobretiple*, se puede hazer lo que se sigue.

Sobre Baxo.

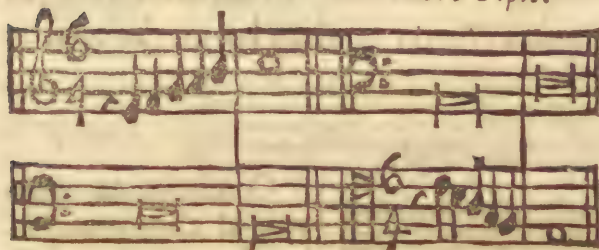
Sobre Tiple.



Aora pondré lo que se puede hazer moviendo el *Canto Llano* de *tercera* à *sobrebaxo* baxando, y à *sobretiple* subiendo.

Sobre Baxo.

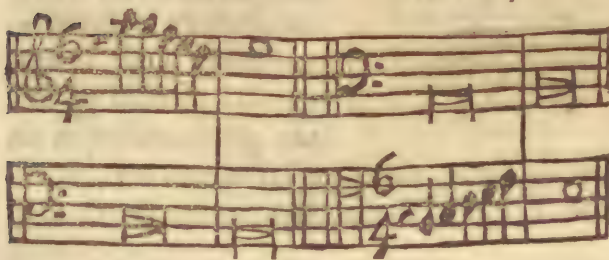
Sobre Tiple.



Sobre el movimiento de grado en el *Canto Llano*, se verá aora baxando en *sobrebaxo*, y subiendo en *sobretiple* lo que se puede hazer.

Sobre Baxo.

Sobre Tiple.

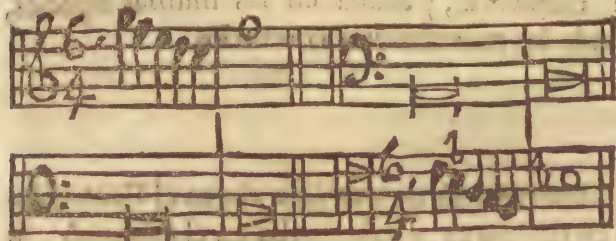


En todos estos periodos que quedan anotados, los quales comprehenden todos los movimientos, assi subiendo, como baxando, que puede hazer el *Canto Llano*, conviene, que el Musico

haga reflexion, en que son unas mismas las carreras, assi en el *sobrebaxo*, como en el *sobretiple*, y unas mismas las especies: aviendo la diferencia, de que los movimientos son contrarios, assi de la una voz, como de la otra en el *sobrebaxo*, y en el *sobretiple*; pues si el *Canto Llano* baxa en el uno, en el otro sube, si el *Contrapunto* sube en el uno, en el otro baxa, siendo las especies siempre unas. Y aunque es materia muy digna de reparo, no es nada menos la que aora diré, y es, que siendo unos mismos los mo-

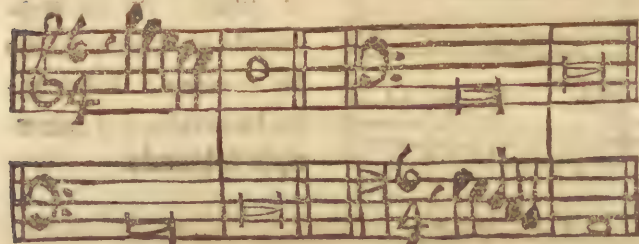
vimientos en el *Canto Llano*, así à *sobrebaxo*, como à *sobretiple*, y también en el *Contrapunto*, con solo mudar las especies, pueden ser unas mismas las carreras; pero se han de mudar, la *quinta* en *octava*, y la *octava* en *quinta*, y la *tercera* en *sexta*, y la *sexta* en *tercera*. Irè poniendo los movimientos, uno por uno, para que mejor se entienda.

Sobre Baxo. *Sobre Tiple.*



De grado sube el *Canto Llano*, así en el *sobrebaxo*, como en el *sobretiple*, y el *Contrapunto* baxa, así sobre el uno, como sobre el otro: y está la diferencia, en que en el *sobrebaxo* comienza en *decinovena*, despidiéndose de *quincena* al concluir el compàs, y en el *sobretiple*, comienza en la *octava*, ò *Vnisonus*, y se despide de *quinta*.

Sobre Baxo. *Sobre Tiple.*



En el *sobrebaxo* comienza el *Contrapunto* en *decinovena*, y concluye en *docena*. En el *sobretiple*, comienza en *Vnisonus*, y acaba en *octava*. Sobre el uno, y otro baxa el *Contrapunto*, siendo también los movimientos de el *Canto Llano* unos mismos.

Sobre Baxo. *Sobre Tiple.*



Comienza en *quincena* el *Contrapunto* sobre *Baxo*, y despidiéndose de la *decinovena*, concluye en la *diecisiete-na*. Sobre *Tiple*, se mudan las especies perfectas; pues comienzan en *quinta*, y despidiéndose de el *Vnisonus*, concluye en la *tercera*, siendo unos mismos los movimientos, así de el *Canto Llano*, como de el *Contrapunto*.

Sobre Baxo. *Sobre Tiple.*



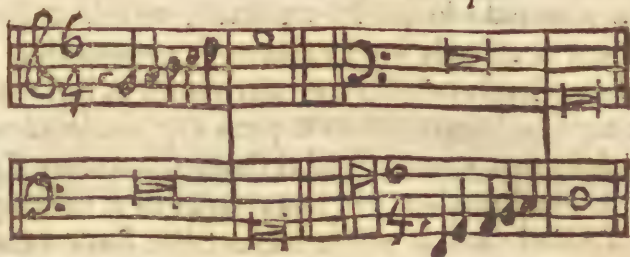
Comienza el *Contrapunto* en la *decinovena* à *sobrebaxo*, despidete de la *quincena*, y passa à la *decena* en el compàs siguiente. En el *sobretiple*, co-

comiença en el *Unifonus*, despídese de la quinta, y concluye en la *decena*.

Yà que he puesto todos los movimientos de el *Canto Llano* subiendo, los pondré aora baxando, para que se vea, que no ay movimiento en que no se pueda hazer lo mismo sobre *Tiple* que sobre *Baxo*.

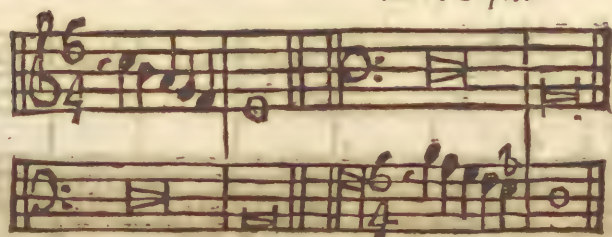
Sobre Tiple.

Movimien-
to de quin-
ta baxando
sobre *Baxo*.



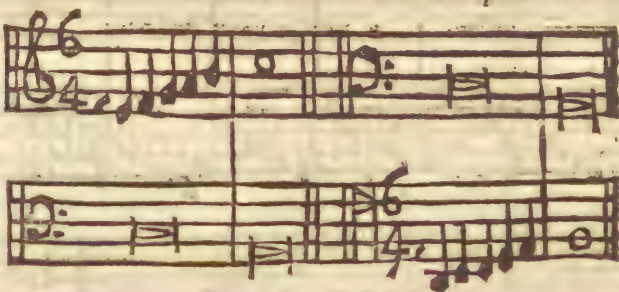
Sobre Tiple.

Movimien-
to de quarta
baxado so-
bre *Baxo*.



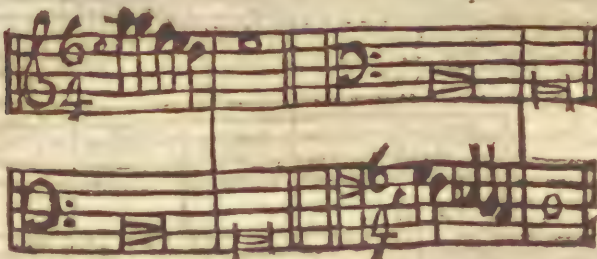
Sobre Tiple.

Movimien-
to de terce-
ra baxando
sobre *Baxo*.



Sobre Tiple.

Movimien-
to de grado
baxado so-
bre *Baxo*.



Mueva el *Canto Llano* subiendo, ò baxando, así à sobre *Baxo*, como à sobre *Tiple*, unas mismas carreras puede hazer el *Contrapunto*, si suben à sobre *Baxo*, tambien à sobre *Tiple*; si à sobre *Tiple* baxan, tambien à sobre *Baxo*, con solo trocar las especies perfectas; la *octava* en *quinta*, y la *quinta* en *octava*; y lo mismo la *tercera* en *sexta*, y la *sexta* en *tercera*. Y el que quisiere echar un mismo *Contrapunto* sobre *Baxo*, v sobre *Tiple*, no solo à *sexquialtera*, sino es à qualquiere otra especie de el, hagase cargo de lo que dexo escrito, que à poco trabajo que ponga, sabiendo echar sobre

Baxo, lo sabrà echar sobre Tiple: sea valiendose de unas mismas especies, mudando los movimientos, ò sea siendo los movimientos unos, y trocando las especies.

No tan solamente es importantissimo à los Contrapuntantes este arbitrio para facilitarfe en el sobre Tiple, sino es que para los Compositores es provechosissimo mineral de donde pueden sacar preciosissimos primores en la Musica; pues todo lo que he explicado, no solo es para el Contrapunto, sino es, que se estiende à todo genero de composicion.

He querido explicarlo en este lugar, escribiendo de la *sexquialtera Sobre tiple*; porque algunos Contrapuntantes poco experimentados, se embarazan, pareciendoles, que es mas esteril el Canto Llano sobre Tiple, que sobre Baxo, y que no pueden echar con tanta variedad el Contrapunto, y para que vean, que todo lo que se puede hazer sobre Baxo, cabe sobre Tiple, figurarè aqui la practica de la *sexquialtera* seis, para dár mas puntual noticia de ella.



Advierto, que tambien està puesto en practica à *Sobretiple*, como à *Sobrebaxo*, el despedirse el Contrapunto de *quinta menor*, al passar de un compàs à otro, yendo à la *tercera*, baxando el Canto Llano de grado, y subiendolo el Contrapunto. Ofrecele mas vezes la ocasion en el *Sobretiple*, que en el *Sobrebaxo*; porque no tienen *quinta perfecta* *sefaus*, ni el *fa* de *Besabemi*, que à sobre Baxo tan solamente es quien no la tiene el *mi* de *Be-*

Befabemi. Parece dexo ya explicado lo que pertenece à la *sexquialtera* seis sobre *Tiple*; y aora dirè de la de à doze, aunque lo mas esencial lo dixe ya tratando de el *Contrapunto* sobre *Baxo*; pues no tiene mas à sobre *Tiple* en quanto à figuras, compas, carreras, y à ser sin buelta. Y solo està la diferencia en trocarle los movimientos, assi de el *Canto Llano*, como de el *Contrapunto*, y en el trocarle las especies, y esta diferencia no tan solamente es en este *Contrapunto*, sino es en todos los demás: la qual se notará mejor con la figuracion.



Hanse de hazer todo lo largo que puedan las carreras, no haziendo buelta alguna, que no sea pasando de un compàs à otro; porque assi conviene que la aya por razon de la variedad, y de que cante bien el *Contrapunto*, como dixe tratando de el *Sobrebaxo*.

En orden à las figuras que ha de aver en consonancia, se ha de observar lo mismo que à *Sobrebaxo*, siendo la mayor parte de las que entran en el compàs, y lo han de ser forzosamente en la que dà, y en la que alza; y siempre que salta el *Contrapunto*, la que se despide, y à la que và; y lo mismo quando salta el *Canto Llano*, que tambien se ha de despedir de especie consonante. Quando passa de un compàs à otro, se podrá despedir de quinta menor yendo à la tercera, quando el *Canto Llano* baxa de *Fesaut* à *Elami*, ò quando baxa de el *fa* de *Befabemi* à *Alamir*.

Me parece que he dicho ya lo bastante, para que se entienda la *sexquialtera* doze, mayormente dexando figurada su practica.

Aora dirè de la *sexquialtera* nueve, que devèn usarla los *Contrapuntantes* à sobre *Tiple*, guardando el orden de proceder en ella, que dexe explicado à *sobrebaxo*; pues de el mismo modo entran nueve *seminimas* al compàs, teniendo la consideracion, de que cada punto de *Canto Llano*, es un *semibreve*, que vale un compàs en proporcion menor; y que assi como en semejante tiempo vale dicho *semibreve*, seis *seminimas*, en este se cantan nueve contra el equivalente valor de las seis.

Echase tambien el compàs desigual como en el *sobrebaxo*, siendo el uso comun el detenerle doblado tiempo al dar que al alçar: sobre cuyo movimiento mayor, se canten seis, y sobre el menor tres. Se ha de echar tambien sin buelta durante el compàs, aunque podrá averla al passar de un compàs à otro, como dexo dicho de la de à seis, y de la de à doze. Han de

de ser siempre en especie consonante la mayor parte de las nueve, en la que dà el compàs, y en la que alza, y siempre que falta el Contrapunto, la que se de pide, y à la que vâ, y lo mismo quando falta el Canto Llano.

Y aunque se ha de observar todo lo que à *sobre baxo* dixe, serà preciso figurarla aqui; porque como son contrarios todos los movimientos de el *sobretiple*, puedan entenderlo mejor, viendolo exemplificado en este Contrapunto;



Este es el Contrapunto de *sexquialtera* nueve, que sobre cada punto de Canto Llano entran nueve *feminimas*: pero serà preciso tratar de la otra à nueve, que tratè sobre Baxo, que aunque tambien entran nueve *feminimas* al compàs, però no sobre cada punto de Canto Llano; pues sobre uno entran seis, y sobre otro tres, incluyendo el compàs dos, como si fueran *femibreve* con *minima* en proporcion menor, que por esso se llama esta *sexquialtera* de seis, y tres, por las seis *feminimas* que entran sobre el un punto, y por las tres que entran sobre el otro.

Echase el compàs tambien desigual, pero la mayor parte al dàr, para que las seis *feminimas* entren en el primer movimiento, y las tres en el segundo. Han de ser todo lo que pudieren largas las carreras, pero sobre cada punto de Canto Llano, se ha de procurar que no aya buelta, aunque es conveniente el que la pueda aver de un punto à otro, para que se pueda echar con variedad. Pondrè aqui su practica, para que mejor se entiendan.





Este Contrapunto rigurosamente es de dos proporciones, en la parte mayor del compàs, es *sexquealtera*, y en la parte menor, es *sexquitercia*.

No pongo sobre todas las claves, porque para la inteligencia de esta *sexquialtera*, me parece, que es lo que basta, mayormente aviendo tratado de ella sobre *Baxo*; pues para que se vean los movimientos como son contrarios en el *sobretiple*, es lo suficiente lo que queda figurado de ella.

El *Contrapunto* de *Proporcion menor*, aunque en quanto à las figuras, es lo mismo que dixe à *sobrebaxo*, en quanto à los movimientos de las carreras, son contrarios; pues todas las que se pueden hazer subiendo el *Canto Llano* sobre *Baxo*, se pueden hazer à *sobretiple* baxando, y al contrario.

Los *semibreves* se usan solo quando es necesario ligar de *segunda*. De las *minimas*, siempre que no se puede hazer carrera: las carreras se hazen de *seminimas*, que entran seis al compàs, aunque se figuran como *corcheas* en la *proporcion menor*, segun el uso comun.

Han de ser en especies consonantes quando baxan, ò suben las carreras, una sin otra, y siempre que mueve el compàs, como se podrá notar en la práctica que figuraré aqui.



No digo mas de este Contrapunto, porque dexè yá explicado sobre *Baxo* el modo de començar las carreras, así para baxar, como para subir, y como es todo uno, así en el *sobrebaxo*, como en el *sobretiple*, no av necesidad de repetirlo: que en quanto à lo que toca à la diferencia que ay de uno à otro, siendo los movimientos contrarios, es bastante lo dicho, para la inteligencia de semejante Contrapunto sobre *Tiple*.

CAPITULO XI.

EN QUE SE EXPLICAN LOS CONTRAPUNTOS
à sobretiple, de semibreves al alçar, minimas sincopas, Ternario per-
fecto, y Ternario imperfecto, y como se puede echar un
mismo Contrapunto à sobrebaxo, que à
sobretiple.

Todos los Contrapuntos de sobretiple se diferencian de los de sobrebaxo, en que los movimientos son contrarios; pues en todos aquellos que se hazen carreras, las que caben subiendo el Canto Llano sobre Baxo, caben quando à sobretiple baxa, y es lo que deve llevar la atencion à los Contrapuntantes, para poderlo echar con variedad; pues de todo lo que dexo escrito hasta aquí acerca de el sobretiple se puede inferir.

Pero en el Contrapunto de semibreves al alçar, no ay para que poner la atencion en las carreras, porque no las ay, y así, la mayor dificultad consiste en los movimientos, por la razon de aver de convenir cada semibreve de el Contrapunto, con dos puntos de el Canto Llano en especies buenas. La primera parte de el semibreve con el uno, y la segunda con el otro: de modo, que ay dos movimientos en el compàs, al dár, de el Canto Llano, al alçar, de el Contrapunto, no moviendo jamás los dos à un tiempo.

El Contrapunto quando mueve, ha de ser à buena especie, y quando haze movimiento el Canto Llano, tambien. Ofrecense casos, en que no se puede començar el Contrapunto en qualquiera especie perfecta, otros, en que se puede començar, así en octava, como en quinta, y otros en que ni en una, ni en otra. Siendo uno mismo el movimiento à sobrebaxo que à sobretiple, podrá el Contrapunto començar à sobrebaxo en octava, y à sobretiple no, otras vezes podrá sobrebaxo començar en quinta, y no cabe el començar en la misma especie à sobretiple. Para mas clara inteligencia de los Contrapuntantes, irè explicando esta materia, careando los movimientos de el sobrebaxo con los de el sobretiple, para que se vea en las especies perfectas, en que puede començar en cada uno de ellos el Contrapunto de semibreves al alçar.

Subiendo un punto de grado el Canto Llano à sobrebaxo, solo puede entrar en octava, y será quedandose ligado en septima, como pueda tener salida, que será segun proliga el Canto Llano, y sino pudiere salir como deve, no podrá, ni aun començar en octava. Pero à sobretiple, puede començar en quinta, y tambien en octava, quedandose ligado, si puede tener buena salida de la ligadura.

Subiendo una tercera à sobrebaxo, puede començar el Contrapunto en quinta, y en octava. A sobretiple, no puede començar en quinta; porque será septima con el segundo punto, pero en octava, puede.

Subiendo una quarta à sobrebaxo, solo puede començar en la octava; porque si comiença en quinta será segunda con el segundo punto. A sobretiple, no puede començar en octava, pero si en quinta.

Subiendo à sobrebaxo una quinta, tan solamente en quinta puede començar el Contrapunto; pero à sobretiple, puede començar en octava, y en quinta, quedandose ligado en novena.

Ba-

Baxando un punto de grado à sobrebaxo, puede començar en quinta tan solamente, pero à sobretiple, ni en quinta, ni en octava; porque si comiença en quinta, será quarta con el segundo punto, y si en octava, será septima, y en este caso, se ha de hazer lo mismo que dixe à sobrebaxo, quando no puede entrar en especie perfecta, que es, no començar el Contrapunto hasta el segundo punto de el Canto Llano, por huir el inconveniente de començar en especie imperfecta, que por entrar sobre el segundo punto no ay inconveniente alguno, y de començar en especie imperfecta, se falta à la regla.

Quando el Canto Llano à sobrebaxo baxa una tercera, puede començar el Contrapunto en octava, y en quinta, para quedarle ligado en septima, como tenga buena salida. A sobretiple, puede començar en quinta, y en octava.

Baxando una quarta à sobrebaxo, tan solamente puede començar en quinta el Contrapunto: pero à sobretiple, puede en octava, y en quinta, quedandole ligado en segunda.

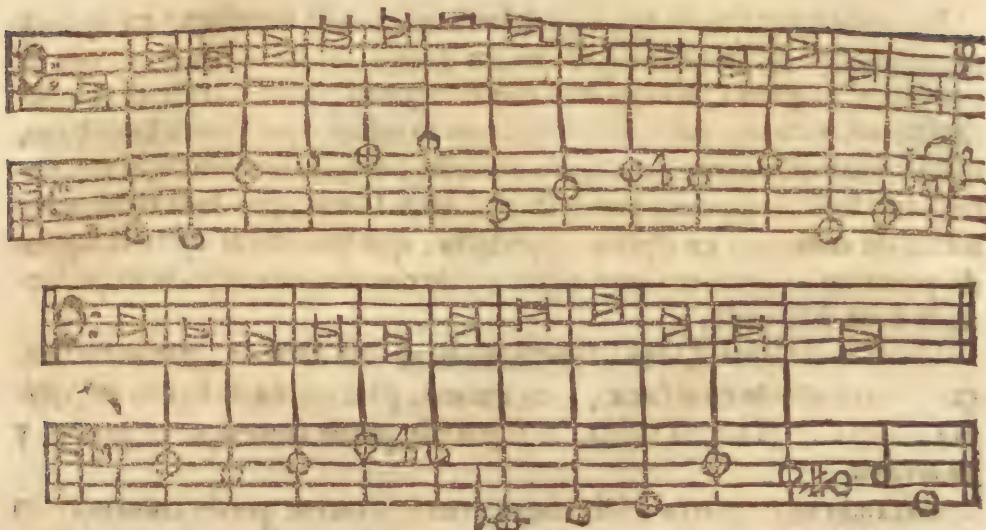
Baxando una quinta à sobrebaxo, puede començar tan solamente en octava, y à sobretiple, tan solamente en quinta. Esta es la variedad que ay acerca de començar este Contrapunto en las especies perfectas à sobrebaxo, y à sobretiple. Importa, que estè en ello el Contrapuntante, porque como en los demás Contrapuntos puede entrar en qualquiera de las especies perfectas, y en este no, le puede suceder entrar en alguna que no tenga desempeño de ella.

Es permitida la ligadura de segunda en este Contrapunto de semibreves al alçar à sobretiple, assi como la de septima à sobrebaxo: pero no puede clausular, ò cerrar despues de la ligadura, como en el compasillo, y compàs mayor, porque para clausular, es necessario el que convengan las dos voces en mover al dár de el compàs, y en este Contrapunto no puede ser, porque como es de semibreves, siempre mueven al alçar, y el Canto Llano al dár.

Tambien deve el Contrapuntante atender mucho, quando se queda ligado en segunda à la salida, pues segun cante el Canto Llano, podrá salir de ella bien, ò no podrá salir adonde deve. Su salida es à la tercera, y ligando octava abaxo, que es en la novena, à la decena, &c. Y de esta especie en que desliga sea tercera, ò decena, ha de procurar que aquel punto sea buena especie con el que se sigue de el Canto Llano: y esto será salir bien de la novena, ò segunda. Pero si el punto donde desligare, aunque sea tercera, ò decena con el punto siguiente de el Canto Llano no fuere buena especie, en vano será el empeño de ligar quando no ay desempeño.

Tambien prevengo, que es preciso muchas vezes subir, y baxar octavas para acomodar las especies que vengán bien al Canto Llano, especialmente quando sube, ò baxa algunos puntos de grado, por razon de ir de las quintas à las sextas, ò de las sextas à las quintas, porque ay casos que no tienen otra salida.

Algunos Contrapuntantes no reparan en este Contrapunto de ir de la sexta à la octava; pero no me parece bien, pues se puede echar con variedad sin hazer semejante transito. Esto es quanto pertenece al Contrapunto de semibreves al alçar sobre Tiple, de el qual pondré aqui su practica.



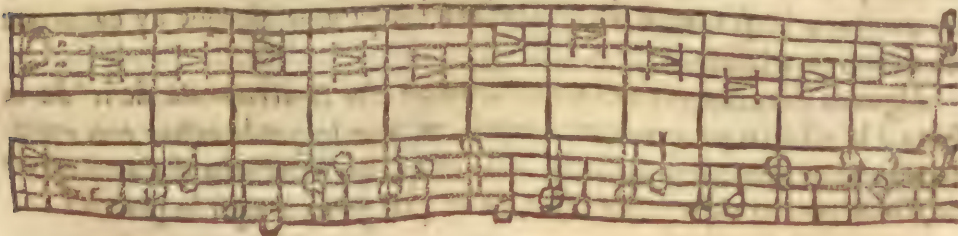
Este es el Contrapunto de *semibreves* al alzar sobre Tiple, en cuya figuración hallará el curioso Contrapuntante todo lo explicado arriba; y puede ver como consiste en los movimientos, así de el *Canto Llano*, como de el *Contrapunto* su primor.

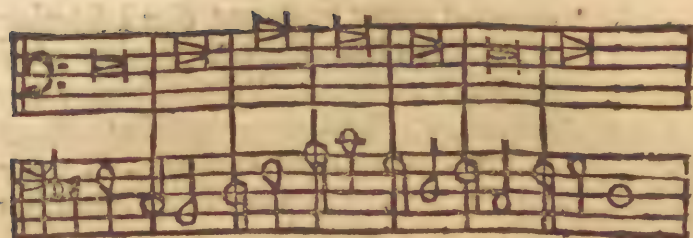
El Contrapunto de *minimas sincopas*, consiste también en los movimientos, aunque en este son mas que el de *semibreves*; porque allí en cada compás, mueve una vez el *Canto Llano*, y otra el *Contrapunto*; pero en este, mueve dos veces el *Contrapunto*, y una el *Canto Llano*, aunque no al mismo tiempo el uno, y el otro.

Comienza también con pausa de *seminima* de el mismo modo que en el *Sobrebaxo*; y no usando de otra figura mas que de minimas, alza el compás en la mitad de la primera, como en aquel, y da en la mitad de la segunda.

Diferenciase este Contrapunto de el de *semibreves* al alzar, en que en aquel, no todas veces puede comenzar en la especie perfecta que quisiera, porque unas, no puede sino en *quinta*, otras en *octava* tan solamente; y tal vez, ni en una, ni en otra; como dixe, segun el movimiento de el *Canto Llano*; pero en este, aunque mueva el *Canto Llano* de qualquier modo, puede comenzar en *quinta*, y en *octava*.

Es permitido en este Contrapunto quedarse ligado de un compás a otro, como en el de *Sobrebaxo*; aunque en aquel en *septima*, y en este en *segunda*, ó *novena*: Son ligaduras diminuidas, y por esto se permite también dicha ligadura al alzar del compás: aunque con la diferencia, que quando es al dar, la primera parte de la *minima*, es en especie consonante; pero quando es al alzar, toda la *minima* es en *segunda*, ó *novena*. Todo esto se verá practicado en el Contrapunto siguiente.





No pongo mas practica de este Contrapunto, porque con lo explicado, y la que ay, me parece que suficientemente es lo

que basta para que quede entendido.

Aora explicarè el Contrapunto à *ternario perfecto*, como se deve echar à sobre Tiple, yà que lo dexè explicado sobre Baxo. Yà dixè alli, que se ha de hazer cargo el Contrapuntante, que cada punto de *Canto Llano* es un Breve perfecto debaxo de el tiempo *Ternario*, que vale un compàs: y que este tiene el valor de tres *semibreves*, y de seis *minimas*, y de doze *seminimas*, &c.

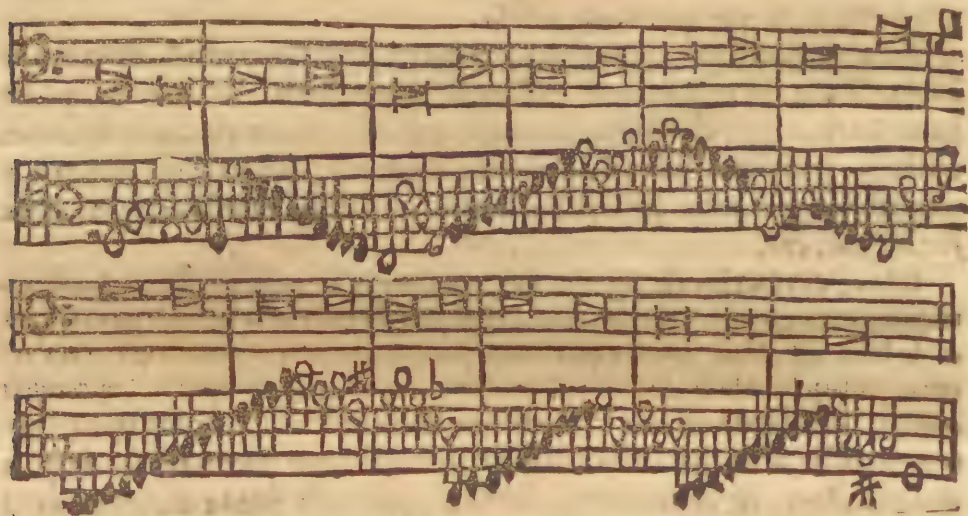
Estas tres especies de figuras son, y no otras, las que practican los Contrapuntantes en este Contrapunto. De el *semibreve*, es no mas de para quando se haze ligadura. De las *minimas*, para quando no tienen lugar las carreras, las quales se forman de *seminimas* como en el *compasillo*, y *compàs mayor*. Las ligaduras que se hazen son de *segunda* como en los otros Contrapuntos de *sobretiple*: solo advierto, que para que pueda cerrar despues de la ligadura, ha de ser al alçar la falsa, para que pueda clausular en el compàs siguiente, y la prevencion de la ligadura, ha de ser en la misma *segunda* que ha de ligar.

Las carreras han de ser lo más largo que pudieren, y para baxar, se han de començar de el modo que dexo dicho en el *compasillo*, y *compàs mayor*. Y ultimamente observando esta regla que dirè el Contrapuntante, acertará à echar este Contrapunto, y es: que haga la cuenta de que sobre cada punto de *Canto Llano*, echa tres compases de Contrapunto à *compasillo*, que de este modo le vendrá bien el Contrapunto, como puede reparar en la figuracion, que aqui harè de el.



El que sobrebaxo echare bien este Contrapunto, lo echarà tambien sobretiple, estando en la prevencion de que todos los movimientos son contrarios, como dexo advertido en los demás Contrapuntos.

El *Ternario imperfecto* le echa de el mismo modo que dixe à sobrebaxo, assi en quanto à lo que toca al *Canto Llano*, que es incluyendo en el compàs dos puntos, uno de valor de dos *semibreves*, y otro de uno, como en quanto à las figuras de el *Contrapunto*, ligaduras, y carreras, assi de el modo que se ha de guardar en començarlas, como en concluirilas: y por no repetir aqui lo que dexo dicho sobre Baxo, solo pondré su practica, por la diferencia que ay en quanto à los movimientos.

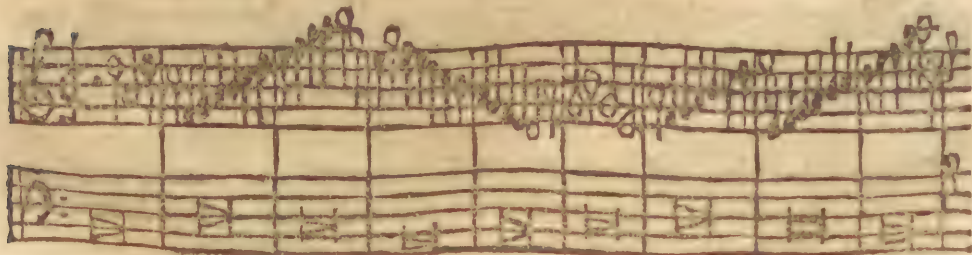


Llamo à este *Contrapunto de Ternario imperfecto*, no porque en quanto al tiempo lo sea, si porque el *Canto Llano* se canta como si fuera *Breve* con *semibreve*, que siempre que assi vienen dichas figuras en dicho tiempo *Ternario*, imperfecciona el *semibreve* al *breve*, y assi, se canta el *Canto Llano*, como si fueran breves imperfectos con *semibreves*.

Advierto, assi para este, como para todos los demàs *Contrapuntos*, tanto à *sobretiple*, como à *sobrebaxo*, que aunque aya muchos puntos de el *Canto Llano* en un *Signo*, està puesto en costumbre el no echar mas que sobre dos, porque el *Contrapunto* sea con variedad.

Tambien prevengo, que el *Contrapuntante* que quisiere echar el mismo *Contrapunto* *sobretiple*, que *sobrebaxo*, puede con gran facilidad, observando tres circunstancias: la primera, que si lo echare primero sobre *Baxo*, para que le venga bien despues à *sobretiple*, no ha de usar de la *sexta*, porque le saldrà *septima* en el *sobretiple*. La segunda, que si en el *sobrebaxo* comienza en *octava*, en el *sobretiple* ha de ser en *quinta*, y al contrario, si en el *sobrebaxo* en *quinta*, en el *sobretiple* en *octava*. La tercera, que si el *Contrapunto* lo canta por *Bequadrado* en el *sobrebaxo*, lo ha de cantar por *Bemol* en el *sobretiple*. Pondré aqui la practica de *Contrapunto à compàs mayor* figurada, para que verifique el *Contrapuntante* todo lo dicho.

Sobre Baxo.



No



No tan solamente à *compàs mayor*, pero à qualquiere otra especie de Contrapunto que fuere, se puede echar el mismo à *sobretiple* que à *sobrebaxo*, observando las circunstancias que dixe arriba: pero no se podrán hazer ligaduras, porque las *septimas* se buelven en *sextas*, y las *sextas* en *septimas*.

De otros muchos Contrapuntos sueltos sobre *Canto Llano* pudiera aver tratado, assi à *sobrebaxo*, como à *sobretiple*: pero me he contenido con explicar los mas usados; pues guardando las reglas de estos mismos, con facilidad echarà el Contrapuntante otros muchos, y assi, aora passaré à tratar de los de *sobrecanto de Organo*.

CAPITULO XII.

DE EL CONTRAPUNTO SOBRE CANTO DE Organo en general; y particularmente de el compasillo, compàs mayor, y semibreves al dár.

NO menos importante es à los que han de ser Compositores, el exercitar el Contrapunto sobre *Canto de Organo*, que sobre *Canto Llano*; pues tanto quanto mas tiene de difícil, tanto mas se facilitarán en las posturas. Es mas difícil el echar el Contrapunto sobre *Canto de Organo*, que sobre *Canto Llano*, porque ay mas diversidad de movimientos en la voz, sobre que se echa. El *Canto Llano* sola una vez mueve, que es al dár
de

de el compàs; pero el Canto de Organo mueve muchas vezes, pues no solo es à lo que dà, y à lo que alça, sino en diversos lugares de èl.

Ay compases, en que exceden los movimientos de la voz à los de el *Contrapunto*, aunque en otros no son tantos, y esta misma variedad es causa de que sea mas difícil este *Contrapunto*, que el de *sobrecanto Llano*.

Echase siempre sobre Canto de nota blanca, como es la musica de los *Libros impresos* de *Misàs*, y *Motetes*, &c. El motivo que tuvieron los Antiguos para echar este *Contrapunto* sobre la musica de nota blanca, y no sobre la de *nota negra*, fue, porque el *Contrapunto* propriamente es *glossa*, la qual es siempre con figuras diminuidas, y si el Canto sobre que se echa, fuera de la misma especie de figuras, seria ser toda *glossa*, assi en la una, como en la otra voz, y porque no la aya mas que en el que propriamente fue inventado, para que el Musico aprendiese à hazerla: à esta es mas facil habituarse sobre un Canto que sea Llano, porque lo demás es *glossa* sobre *glossa*.

Víase el echar los mismos *Contrapuntos* sobre Canto de Organo, que sobre Canto Llano, aunque con la diferencia que irè diziendo adelante; porque no ay *Contrapunto* que dexee de tenerla en quanto à los movimientos, y en quanto al tiempo sobre que se echa.

Es el comun estílo el echarlo sobre la parte del *Tiple*, guardando el orden de usar las especies perfectas, segun *Sobrecanto Llano*, en *sobretiple*: pero no ay inconveniente alguno, para que no se pueda hazer sobre qualquiera de las quatro partes, antes bien soy de dictamen, que serviria de de mucho adelantamiento en la musica à los que la estudian, el exercicio de èl, assi sobre la parte de el *Tiple*, como sobre las demás. Y para los que se quisieren exercitar de echarlo sobre todas ellas, dirè aqui lo que deven observar en quanto al modo de echarlo sobre cada parte.

Quando se echa sobre la parte de el *Baxo*, ha de ir el *Contrapunto* por la cuerda de *Tiple*, usando de las especies perfectas, conforme dixe se devian usar quando se echan sobre *Baxo* en Canto Llano. Si se echa sobre la parte de el Tenor, aunque su comun modo de proceder ha de ser como *sobrebaxo*; pero tiene la libertad el Contrapuntante de baxar mas que el Tenor, y en estos casos ha de proceder como si lo echara sobre *Tiple*.

Quando se echa sobre la parte de el *Contralto*, puede explayarse con el *Contrapunto*, tanto de la voz arriba, como de la voz abaxo, guardando el orden de *sobrebaxo*, quando se halla de la voz arriba, y el de *sobretiple*, quando se halla debaxo de la voz.

Advierto tambien, que quando la clave sobre que echare el *Contrapunto*, estuviere figurada con *Bemol*, se ha de cantar el *Contrapunto* por la misma propiedad. Hasta que el Contrapuntante estuviere bien puesto en el modo de echarlo, serà bien que lo eche sobre la parte de el *Tiple*, y despues lo exercite sobre todas las demás partes.

El primer *Contrapunto*, que sobre Canto de Organo se aprende; es el de *compasillo*. Comiençase por este, y no por el de semibreves, y minimas como en Canto Llano, porque el de semibreves es mas difícil sobre Canto de Organo, y el de minimas, lo incluye el de *compasillo*. Víase de todas tres figuras en èl, como sobre Canto Llano. De semibreves, quando se ha de hazer ligadura. De minimas, quando no se haze carrera, y de seminimas, quando se puede hazer.

Prevengo, que para echar este *Contrapunto*, si en la voz está figurado el tiempo de *compàs mayor*, se ha de cantar à *compàsillo*, para que estén en proporcion igual; porque si se cantare à *compàs mayor* la voz, y el *Contrapunto* se echare à *compàsillo*, será proporcion *dupla*, pues entrarán dobladas figuras de una misma especie en la voz que en el *Contrapunto*.

En este *Contrapunto* se hazen carreras como sobre *Canto Llano*, guardando el mismo orden, para comenzarlas, allí al baxar, como al subir. Han de acabar todas al dar de el *compàs*, sea subiendo, ò baxando, y porque no sobre todos los modos de cantar se pueden hazer carreras, quando estas no tienen lugar, se hazen minimas.

Vnas vezes canta llana la voz, dando lugar à que se haga carrera en el *Contrapunto*, y otras vezes canta la voz con *seminimas*, y en casos semejantes pueden tener lugar tambien las carreras, subiendo, ò baxando en *terceras*, ò *sextas*.

Quando la voz canta en forma de ligadura, que es algun *semibreve* al alçar, baxando despues de el un punto de grado, puede el *Contrapunto* ponerlo en septima sobre la segunda parte de el *semibreve*, llevandolo despues à la *tercera*, para que desligue como deve, ò subiendo, ò baxando una *octava*, para que desligue en *sexta*. Tambien puede el *Contrapunto* ocupar la segunda parte de el *semibreve* con la *quinta menor*, subiendo despues un punto, para que desligue en *tercera*. Vno, y otro se verá exemplificado aqui.



Toda lo dicho se puede ver figurado; pues en tres ligaduras que haze el *Tiple*, sobre la primera se pone en *septima* el *Con-*

trapunto, y desliga en la *tercera*: sobre la segunda, está en *quinta menor*, y de donde desliga tambien en *tercera*, ò *decena*: en la que se sigue, se pone tambien en *septima* el *Contrapunto*, y por razon de subir una *octava*, desliga en la *sexta*. De modo, que lleva esta ventaja el *Contrapunto* sobre *Canto de Organo* al de *Canto Llano*: en aquel, puede ligar el *Contrapunto* tan solamente; pero en este, no solo puede ser el *Contrapunto* el que ligue, sino que tambien la voz sobre quien se echa, disponiendo el *Contrapunto*, de modo, que la haga padecer.

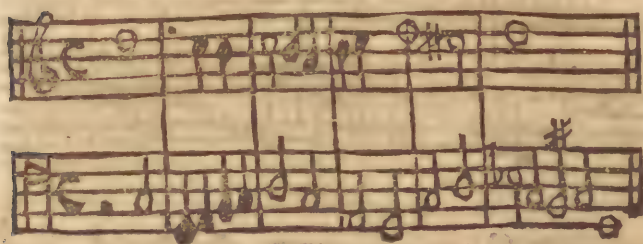
Aun se diferencian en otra circunstancia, y es: que en los *Contrapuntos* que son sobre *Canto Llano*, solo se puede hazer una ligadura, como en los de sobrebaxo, de *septima*, y en los de sobre *tiple*, de *segunda*: pero en los de sobre *canto de Organo*, se pueden hazer las dos, allí la de *segunda*, como la de *septima*: la *segunda*, es el *Contrapunto*, el que la haze siempre, y la de *septima*, la voz sobre que se echa. En quanto al comenzar, y acabar en especie perfecta el *Contrapunto*, tambien puede aver diferencia de echarlo sobre *Canto Llano*, à echarlo sobre *Canto de Organo*; porque sobre *Canto Llano*, no puede aver motivo, para no comenzar en especie perfecta, ni acabar en ella; pero en el *Canto de Organo* lo puede aver: pues

si la voz comienza en punto *sustenido*, el *Contrapunto* no puede comenzar en *quinta*, ni en *octava*, que aviendo de ser perfectas, son especies accidentales, porque se hazen tambien con *sustenido* en el *Contrapunto*. Verdad es, que puede suceder entrar sobre el segundo punto de la voz, aunque el primero sea *sustenido*, y no el segundo, que comenzando con *pauza* el *Contrapunto* como deve, puede ser figura equivalente à la *pauza*, la que tiene el *sustenido* en la voz. Pero si la figura de el *sustenido* fuere *semibreve*, ò otra mayor, no lo errará el *Contrapuntante* en esperar que salga la voz de el *sustenido*, para comenzar el *Contrapunto*, aunque aya de esperar mas de un compás, por no faltar à la regla que ordena, sea todo principio en especie perfecta.

Sè que ay Maestros, que son de opinion, que en tales casos se puede comenzar en especie imperfecta, pero no lo apruebo, porque se falta à la regla dicha: y de esperar *pauzas* menores, no se falta à ninguna. Mas es en el final, quando la voz acaba en *sustenido*, que segun la costumbre acababan en *tercera mayor* el *Contrapunto* muchos: pero yo soy de opinion, que en este caso acabe en *quinta* el *Contrapunto*, aunque sea accidental. Y es la razon, que si acaba en *tercera mayor*, es *tercera* accidental por el *sustenido* que tiene la voz; pues si de qualquier modo ha de acabar en especie accidental, mas proprio es acabar en *quinta* que en *tercera*. Si à esto me responden, que en la *tercera* solo es accidental el un extremo, y que en la *quinta* son los dos, digo: que para poderse formar la *quinta* perfecta, siendo el un extremo accidental, es natural el que el otro lo sea correspondientemente, pues no ay otro modo de poderla suplir. Lo que no me parece bien, es, que acabe en *octava* en semejantes casos, porque la *octava* es perfectissima en superlativo grado, y no ay razon para que padezca la leve imperfeccion de el accidente, por razon de el *sustenido*. Que lo tenga la *quinta*, que aunque es perfecta no lo es tanto, es mas conforme à razon, y segun nos enseñan los Antiguos en su practica; pues las *terceras*, y *sextas*, con leve motivo las hazian accidentales, no mas que por ser imperfectas: de donde se puede inferir, que la *quinta* que no es tan perfecta como la *octava*, se podrá hazer en casas forçolos, y ninguno mas, que el de acabar en especie perfecta.

Todo *Contrapunto* comienza con *pauza* sobre *Canto de Organo*, como sobre *Canto Llano*: pero muchas vezes sucede no comenzar en especie perfecta de el primer punto de la voz, y es quando tiene el mismo valor que la *pauza* que espera el *Contrapunto*, y siendo assi, entra sobre el segundo, y es con quien se ha de hazer la cuenta de comenzar en especie perfecta. Declarandome mas para los Principiantes, digo: que si la voz comienza con dos *minimas*, una en *Delasolre*, y otra en *Elami*, siendo el *Contrapunto* à *compasillo*, sobre la primera *minima*, viene la *pauza* correspondiente à ella en el *Contrapunto*, y comienza sobre la segunda, que es con quien deve ser en especie perfecta. Y respectivamente se ha de entender lo mismo en qualquiera otra especie de *Contrapunto*, atendiendo à la *pauza* con que comienza, y à la primera figura de la voz, si equivale à ella, ò no. Advierto tambien, que quando vienen dos *seminimas* en un movimiento de compás en la voz, y al movimiento siguiente de el compás huvieren de mover los dos, assi la voz como el *Contrapunto*, à especie perfecta, no se faltará à la regla, aunque al parecer se use al contrario de como se deve.

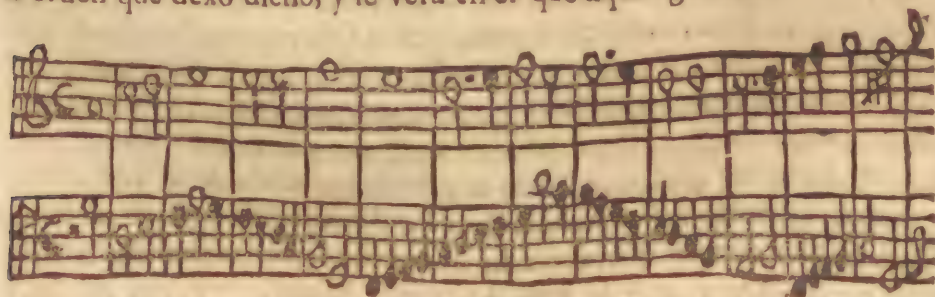
Mejor se entenderà lo que digo , viendolo figurado.



De el tercero al quarto compàs se hallarà lo que he dicho arriba , pues al alçar de el tercero ay, dos *seminimas*, hallandole el Contrapunto en *Gesolreut*, una mini-

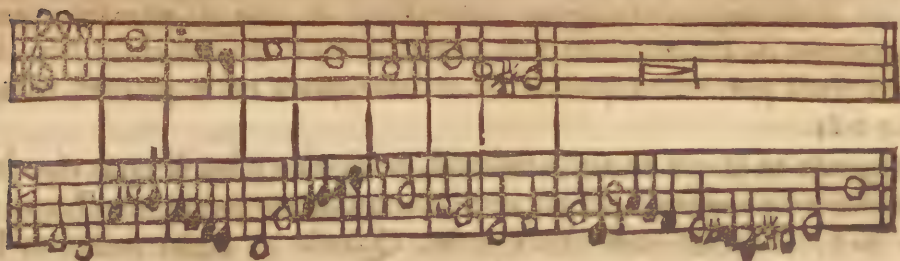
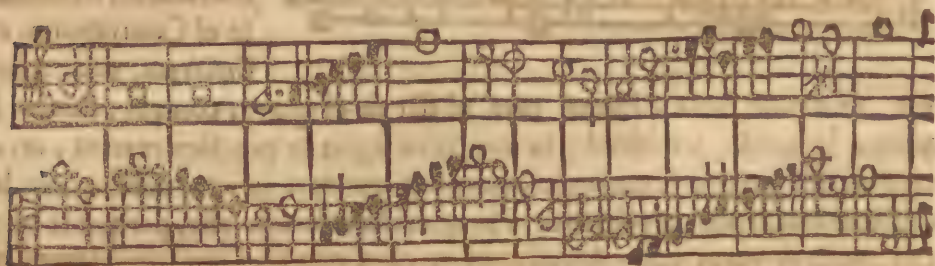
ma , de donde baxa à Elami otra, al dár de el quarto compàs , dando la *quinta*, baxando, y subiendo, la voz: pero segun la practica comun , no es reprobable, porque se entiende como sino moviera la voz, por suponer las dos *seminimas* por la primera. He querido advertir esto, porque se ofrecen muchas vezes casos semejantes, y para que los Contrapuntantes no ignoren lo que es licito. Pero tambien digo, que no se valgan los Contrapuntantes en ninguna especie de *Contrapunto*, de usar de disonantes por movimiento de las dos voces à un tiempo; aunque sea con el pretexto de passar mala por buena, porque en el *Contrapunto* no se permite semejante cosa.

Quando en la voz ay algun *sustenido*, no se usan sobre el otras especies que *sextas*, y *terceras*, por no tener naturalmente *quinta*, ni *octava*, y por no hazer accidentales estas especies. Quando ay algun punto en la voz que tiene *bemol*, ha de cuydar el Contrapuntante, que quando passa el *Contrapunto* por la *octava*, sea tambien *bemol*. Los puntos que huviere en la voz en signo que no tuviere *quinta*, como en *sefaut*, cantandose, por *Bequadrado*, ò en *Besabemi*, cantandose por *bemol*, no podrá poner el *Contrapunto* en *quinta* perfecta, sino la hiziere con el *Bemol*. Quando ay pausas en la voz, sea al principio, ò en medio de ella, deve advertir el Contrapuntante al que la canta, que no haga cuenta con ellas; si tan solamente con las pausas de *minimas*; porque si estas no se callan, no vendrà à compàs el Canto; y lo mismo en qualquiera otra *pausa* menor que sucediere. Que el callar las mayores, y las menores, no es, porque en las mayores no ay riesgo de que venga mal à compàs la voz. Pero quando se calla en la voz la pausa de *minima*, el *Contrapunto* no deve callar, sino es, que sea al principio. Si las pausas mayores no se callan, es, porque el *Contrapunto* tenga siempre con quien concordar; y quando se calla la pausa menor, como no es mas que de medio compàs, no se repara por el poco tiempo: *Parva, pro nihil reputatur*. Quando el *Contrapunto* se echa à *Compasillo*, se hazen carreras, allí baxando como subiendo donde caben, guardando el orden que dexo dichos; y se verà en el que aqui figurarè.



Ec

Elte

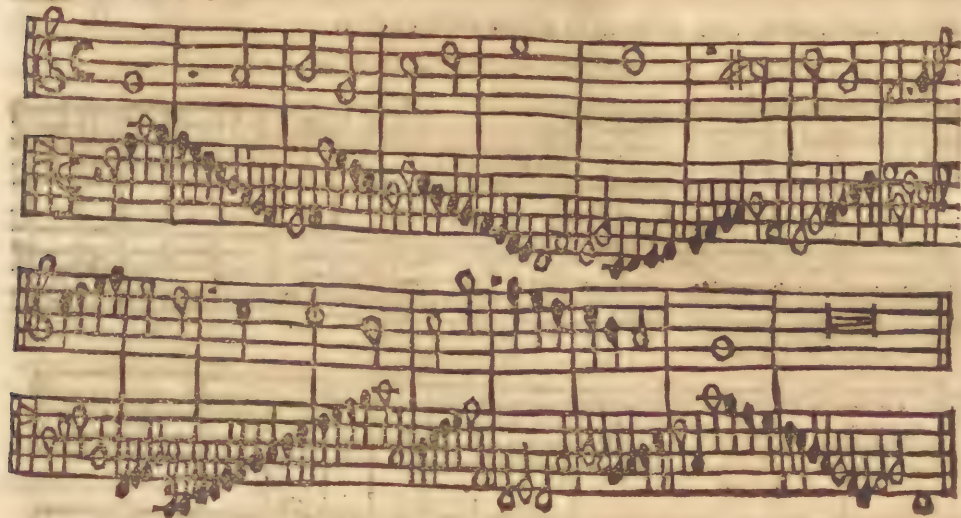


Este es el modo con que se deve echar el Contrapunto à compasillo,

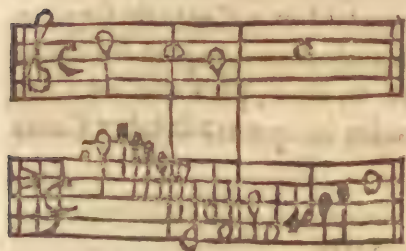
sobre Canto de Organo; pero es bien que quede advertido el Contrapuntante, que no solo ha de exercitarlo en la clave de *Gesolreut* sin *bemol*, sino es, que tambien con *el*; y sobre la clave de *Cesolfaut* en la primera linea, assi no teniendo *bemol*, como teniendolo: de modo, que sobre qualquiera clave, como fuere de *Tiple*, lo pueda echar con toda libertad; no solo este, sino es qualquiera otro Contrapunto. No trato de Contrapunto especial de *minimas*, porque no està en costumbre el echarlo sobre Canto de Organo, por la razon de incluirse en el de *compasillo*; pero el que lo quisiere exercitar, no es mas dificultoso, que si fuera sobre Canto Llano. De el de *semitbreves*, tratarè adelante.

Aora dirè de el de *compàs mayor*, que para que lo sea perfectamente, ha de tener la voz sobre que se ha de echar la señal indicial de *compasillo*; y si acalo estuviere debaxo de la de *compàs mayor*, se le ha de advertir al que la canta, que la cante como si fuera *compasillo*, poniendo no mas que un *semitbreve*, u dos *minimas*, &c. en cada *compàs*; porque este Contrapunto propriamente se devia llamar de proporcion *dupla*, por entrar dobladas figuras de cada especie al *compàs* en el Contrapunto, que en la voz: de modo que para cada *minima*, corresponden dos; para cada *semitbreve*, quatro *minimas*; para cada *seminima*, una *minima*, u dos *seminimas*, &c. No se llama tampoco impropriamente de *compàs mayor*, porque no se dexa de hallar de qualquier modo la proporcion *dupla* de la voz al Contrapunto. Hazente las carreras como en el *compasillo*, aunque entrando dobladas figuras al *compàs*, como he dicho; pues todo lo que alli se haze sobre un *semitbreve*, aqui se haze sobre una *minima*; y lo que alli sobre una

una *minima*, aquí sobre una *seminima*, &c. Y exceptando el doblar las figuras, en todo lo demás es semejante; como lo podrá notar aquí el curioso.



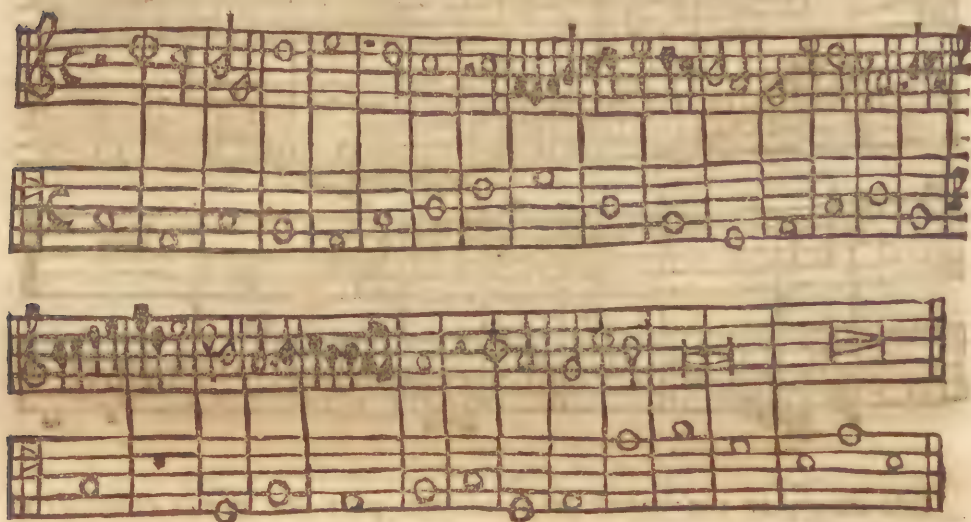
Este exemplar me parece ser suficiente, para que pueda entender el Contrapuntante el contrapunto sobre Canto de Organo à *compás mayor*. Ahora solo diré, que se pueden hazer ligaduras de *segunda*, de el modo que dexé explicado sobre Tiple en Canto Llano. Y aunque dixé arriba, que podía recibir las ligaduras el contrapunto en *septima* à la voz quando liga, se ha de entender quando se echa à *compásillo*; no porque no tengan lugar tambien à *compás mayor*; pero como ha de estar medio *compás* en la *septima*, en *compásillo* es permitido, que todo èl sea sin movimiento con una *minima*: lo que no puede ser en este contrapunto, sin que aya dos *minimas* que llenen la una parte de el *compás*; las quales no pueden ser, sin que aya movimiento de *octava*, sea arriba, ò abaxo, y no todas vezes se puede hazer comodamente; pero pondré aquí el modo, para que se entienda mejor lo explicado.



Siempre que viniere el Canto de modo que se pudiere echar semejante contrapunto, no tendrá que reparar el Contrapuntante en hazerlo así; pues no se opone à ninguna regla de buen contrapunto. Extrañará el Contrapuntante, que así à *Sobrebaxo*, como à *Sobretiple* en

Canto Llano, el primer contrapunto que expliqué fue el de *semibreves* al dar, y que en Canto de Organo he explicado primero los contrapuntos de *compásillo*, y *compás mayor*: no ha sido pues por pervertir el orden, antes bien me ha parecido ser este lugar mas proprio, porque es contrapunto mas difícil en el Canto de Organo, que el *compásillo*, y *compás mayor*. Pues aviendose de observar las reglas de buen contrapunto en èl, como se deve, ay casos, en que no tiene cabimiento, sino es, que sea faltando à las reglas. Quieren algunos Maestros, que en estos casos suba el Contrapuntante sobre la voz, valiendose de el *Sobrebaxo*; pero yo tengo por menor inconveniente, el que calle *pausa* de un *compás*, quando el contrapunto no tiene

lugar de otro modo. Puedese tambien con este *contrapunto* recibir ligaduras en *septima*, aunque con él no se pueden hazer, por ser los *semibreves* al dár; y solo tiene la facultad de recibirlas. Pondré aqui figurado este *contrapunto*, que es la mas clara explicacion.



Todo lo explicado arriba se puede ver aqui puesto en práctica; pues se hallará ligadura de *septima* recibida con el *contrapunto*, como tambien en un caso que no tiene lugar, calla una pausa de *semibreve*; que como dixe arriba tengo por menor inconveniente, que el que suba el *Contrapunto* encima de la voz: pues subiendo, se sigue entonacion irregular, en la qual se expone al riesgo el Contrapuntante de desentonarse, y aun no es este el mayor inconveniente, sino es el aver de subir *quinta* arriba de la voz, no usandola conforme la regla dispone, que es subiendo la voz baxa, y baxando la alta: y en este caso suben las dos. De callar pausa, ningun inconveniente se sigue, pues à ninguna regla se opone: y assi, mi dictamen es, que siempre que no tuviere lugar este *Contrapunto*, calle, yà que de callar ningun mal efecto se sigue. He dicho à mi modo de entender lo mas importante, para que se entiendan los *Contrapuntos* sobre *Canto de Organo*, de que he tratado en el contenido de este Capitulo, dexando, para los que se siguen las particularidades de los que tratare en ellos, para que los Contrapuntantes consigan clara inteligencia de todos los que tratè sobre *Canto Llano*, aora sobre *Canto de Organo*.

CAPITULO XIII.

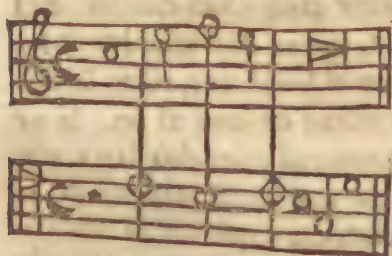
EN QUE SE EXPLICAN LOS CONTRAPUNTOS
sobre Canto de Organo, de Semibreves al alçar, minimas sincopas,
sexquialtera à seis, proporcion tripla, y
sexquialtera à doze.

YA que he explicado antecedentemente el *Contrapunto* de *semibreves* al dár, me ha parecido dár principio à este Capitulo, con la explicacion de el de *semibreves* al alzar, el qual no es menos dificultoso sobre
Canto

Canto de Organo, que los demás de que he tratado hasta aquí. Consiste la mayor dificultad de este *Contrapunto*, en el cuydado que deve poner el Contrapuntante, previniendo los futuros riesgos de claudicar en él. Pues succede muchas vezes no tener cabimiento, aviendo de observar las reglas de el arte. Y en semejantes casos, por no faltar à ellas, es lo mas acertado el callar, que aunque algunos Maestros son de opinion que se ha de subir el *Contrapunto* encima de la voz, valiendose de el *Sobrebaxo*; pero yá dixe hablando de los *semibreves* al dár, la contingencia à que se expone el Contrapuntante, de que le salga mal, haziendolo así; yá por el pligro de desentonarle, y yá por usar de algunas especies perfectas al contrario de que se deven usar; y aun de este modo ay casos en que no tiene cabimiento por arriba: y así, tengo por el mayor acierto, que siempre que este *Contrapunto* se echare, y llegare el Contrapuntante adonde no tuviere cabimiento, calle dos pausas de *minima*, que es el valor equivalente de un *semibreve* al alzar; que haziendolo así, se podrá echar observando las reglas de el arte, dicho *Contrapunto*.

Echandolo sobre *Canto Llano*, no ay riesgo de dár dos *octavas*, ni dos *quintas*, porque nunca mueven à un tiempo una, y otra voz; pero echandolo sobre *Canto de Organo*, no está fuera de este riesgo, porque succede muchas vezes mover el *Contrapunto*, y la voz à un tiempo, en que deve estar advertido el Contrapuntante. Tambien sobre *Canto Llano* no ay riesgo que se dè *quinta*, ni *octava* contra la regla que dispone el modo como se deven usar estas especies; pero en *Canto de Organo*, no tiene más este *Contrapunto*, que los otros; porque puede usar mal de la *octava*, y de la *quinta*, por suceder el movimiento de las dos voces à un tiempo. Puede ligar con este *Contrapunto* en *segunda*, ò *novena*, al modo que dixe en el *Sobretiple*; pero deve el Contrapuntante, quando se le ofrece la ocasión de ligar, poner la atención, en si puede desempeñar la ligadura, porque succede al desempeño de una, empenarse en otra forzosamente, y conocer despues, que no tiene salida de el empeno. Lo qual deve prevenir adelantando la vista, sino quiere dár en semejantes escollos.

Aunque otros *Contrapuntos*, no solo pueden ligar, sino es que tambien pueden hazer padecer à la voz en falsa, como dixe en el Capitulo antecedente, este puede padecer, porque puede ligar; pero no puede hazer padecer à la voz, si solo de un modo, y es muy contingente el que suceda; pero lo pondré aquí, para que esté advertido el Contrapuntante.



Notele, que haze padecer el *Contrapunto* à la voz en *quinta falsa*. Y aunque rigurosamente no es ligadura, como dixe en el Primer Libro de esta Segunda Parte, cap. 17. pero los Prácticos la tienen por ligadura; y como el *Contrapunto* es pura práctica, puede pasar con disimulo de las razones especulativas, mayormente salien-

do à la *tercera*, que es la razon que tienen en su abono; pues así suena bien. De otro modo no puede suceder, el que este *Contrapunto* haga padecer à la voz, como ni tampoco el que pueda ligar en otra falsa, que en *segunda*: aunque no dexa de aver algunos Maestros que aprueben, el que puede ligar en *quarta* de *Tritono*; semejante à lo que aquí figuraré.

No-



Notese, como al tercer *compás* carga el *Tiple* en la *quarta* de *Tritono*, lo qual abonan diciendo: que en toda *Musica à Duo* es permitida semejante postura, y que siendo este *Contrapunto* tan estéril, se puede permitir en él. No lo repraebo, pues en caso de aver de callar, tengo por mas acertado, que se haga assi, porque la costumbre haze ley, y estando introducido en *Musica* de dos voces tan comunmente, puede permitirse en el *Contrapunto*. Ahora figuraré aqui su practica.



Yá que con lo que he dicho, y la practica que queda figurada, puede quedar bastanteméte enterado el *Contrapuntante* de este *Contrapunto* de *semibreves* al alzar; pasaré à tratar de el de *minimas sincopas*, que se puede echar de el mismo modo sobre *Canto de Organo*. Tiene mas dificultad que quando vienen las *minimas* en movimiento de *compás*, por no venir los movimientos de la voz ordinariamente conformes con los de el *Contrapunto*: porque si son *minimas* en la voz, vienen dos mitades de las de el *Contrapunto* con cada una de ellas. Con el *semibreve*, viene la mitad de una al principio, otra al medio, y la mitad de otra al fin. Si ay *seminimas*, concurre la mitad de una *minima* con cada una de ellas: y assi, deve poner la atencion el *Contrapuntante*, de que cada *minima* de el *Contrapunto*, muchas vezes se divide en dos especies; y que assi la una como la otra han de ser consonantes. Pero sucede no poderlo ser, y en este caso deve callar algunas pausas menores, hasta tener ocasion de poder proseguir de modo que sean especies consonantes las dos partes de la *sincopa*.

Permite se ligar en este *Contrapunto* de *segunda*, como sobre *Canto Llano*; pero deve tener el *Contrapuntante* mucha cuenta con la salida, porque no todas

todas las vezes que se puede ligar, puede tener buen desempeño. Tiene tambien el riesgo este *Contrapunto*, de dár dos *quintas*, ò dos *octavas*, si el *Contrapuntante* no pone la atencion en ella. Y esta es una de las diferencias que ay de echarlo sobre *Canto de Organo*, à echarlo sobre *Canto Llano*, que alli no ay este riesgo; como ni tampoco el dár la *quinta*, ni la *octava* mal; pero en el *Canto de Organo* ay riesgo de uno, y otro, sobre lo qual se deve poner la atencion. Algunos Maestros no reparan, assi en este *Contrapunto*, como en el de *semibreves* al alzar, el hazer transito de la *sexta* à la *octava* por movimiento de sola la una voz; pero no sè que aya razon para permitirlo, pues no puede huir ningun inconveniente con semejante movimiento, y se pueden practicar dichos *Contrapuntos* sin usar semejante transito. En la practica siguiente se puede notar, como està conforme à lo explicado este *Contrapunto*.



Proseguirè en el contenido de este Capitulo, en tratar de todos aquellos *Contrapuntos* que se echan sobre *Canto de Organo*, debaxo de el *compàs* igual. Y como sea uno de ellos la *sex-*

quialtera à seis, dirè en que se diferencia el echarla sobre *Canto de Organo*, de sobre *Canto Llano*, que aunque el *compàs* es todo uno con iguales movimientos, y que de uno, y otro modo no entran mas en el, que seis *feminimas*; pero estas sobre *Canto Llano*, vàn todas sobre un punto; sobre *Canto de Organo*, unas vezes sobre uno, otras sobre dos, otras sobre tres, y otras sobre quatro, &c. segun las figuras que en la voz haviere en un *compàs*. Echate siempre sobre *compasillo*: y si la señal indicial de la voz fuere de *compàs mayor*, para echar este *Contrapunto* se canta à *compasillo*; pues no fuera proporcion *sexquialtera*. Si la voz se cantara à *compàs mayor*, y en el *Contrapunto* entran seis *feminimas* al *compàs*, que en este caso se-ria *sexquitercia*.

Echandose sobre *compasillo* seis *feminimas* al *compàs*, es propriamente *Contrapunto* de proporcion *sexquialtera*. Correspon-
de

de la voz, seis *feminimas* de el *Contrapunto*; à cada *minima* tres; à cada *feminima*, una y media. Quando se echan seis sobre un *semibreve*, han de ser en especies consonantes la mayor parte de ellas, y quando salta, la que se despide, y à la que vâ. De las tres que corresponden à cada *minima*, se ha de procurar, que sean buenas la primera, y tercera *feminima*, y media que corresponde en el *Contrapunto* à cada *feminima* de la voz, no solo ha de tener cuydado el *Contrapuntante* de que la *feminima* sea en buena especie, sino es, que la mitad que le toca de la que se sigue, lo sea tambien; de modo, que abone tambien la otra mitad el punto que le corresponde. Y por dezirlo con mas claridad, las tres *feminimas* que en el *Contrapunto* corresponden à dos de la voz, han de ser todas en especies consonantes. Esta es opinion de los mejores Practicos de estos tiempos; aunque ay otros que no reparan, teniendolo por nimiedad, que no la puede aver en la mayor sonoridad, que es à lo que vâ encaminadas todas las reglas de la Musica.

No se pueden hazer carreras en este *Contrapunto* como sobre *Canto Llano*, por ser mas veloces los movimientos de la voz; pero donde tuvieren lugar, podrá observar el *Contrapuntante* lo que dixe sobre *Canto Llano*. Sucede no poder cantar seguido el *Contrapunto* en algunos *compases*, aviendo de saltar tal vez à cada *feminima*, por buscar las especies consonantes que vengan bien, porque de otro modo fuera imposible poderlo echar. Ni ay que reparar en que aya buelta, porque es necesario el retrocesso muchas vezes, para que dè, ò alze el *compàs* en especies consonantes. Siempre que huviere *feminimas* en la voz, si subieren de grado, la segunda de el *Contrapunto*, se ha poner en *quinta*, para que sea *sexta* con la segunda de la voz la mitad que le toca; y si baxa de grado, se ha de poner en *sexta* la segunda de el *Contrapunto*, para que la otra mitad sea *quinta* con la que se sigue de la voz: y assi mismo en qualquier movimiento que fuere de *feminimas*, se ha de poner en aquella consonante la segunda de el *Contrapunto*, que tambien sea consonante con la segunda de la voz. Pondré ahora su practica, para que mejor se entienda lo dicho.

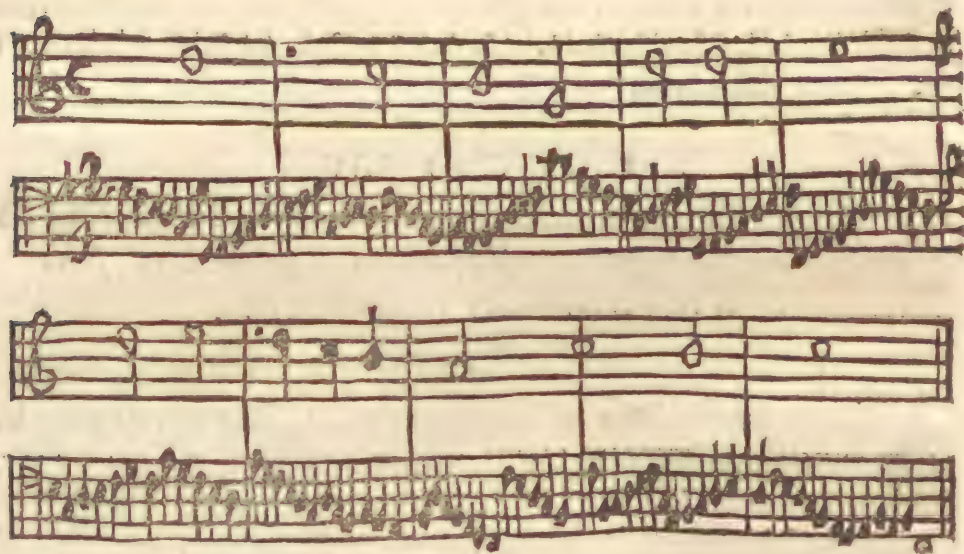


Este es el *Contrapunto* de *sexquialtera* à seis sobre *Canto* de *Organo*. La de à doze puede ser en dos modos, uno sobre *compàs mayor*, y otro sobre

compasillo. Pero no puedo dexar de dezir, que la que se echa comunmen-

te sobre *compasillo*, no es *sexquialtera*, sino es proporcion *Tripla*. De esta entran doze *feminimas* al *compàs*, contra quatro que entran en la voz, que es lo mismo de doze à quatro, que de tres à uno; numeros, entre quienes se halla dicha proporcion *Tripla*. De la qual es muy diferente la *sexquialtera*, pues se halla de doze à ocho, de nueve à seis, de seis à quatro, y de tres à dos. Para que sea el *Contrapunto* de *sexquialtera* à doze, se ha de echar sobre el *compàs mayor*, que es lo mismo que doze *feminimas* contra ocho, doze que entran en el *Contrapunto*, y ocho en la voz. Pero pues como mas comunmente se practica el echarla sobre *compasillo*, que es proporcion *Tripla*, como he dicho, explicarè aora esta especie de *Contrapunto*. Entran sobre cada *semibreve*, doze *feminimas*; seis sobre cada *minima*, y tres sobre cada *feminima* de la voz, y una y media sobre cada *corchea*.

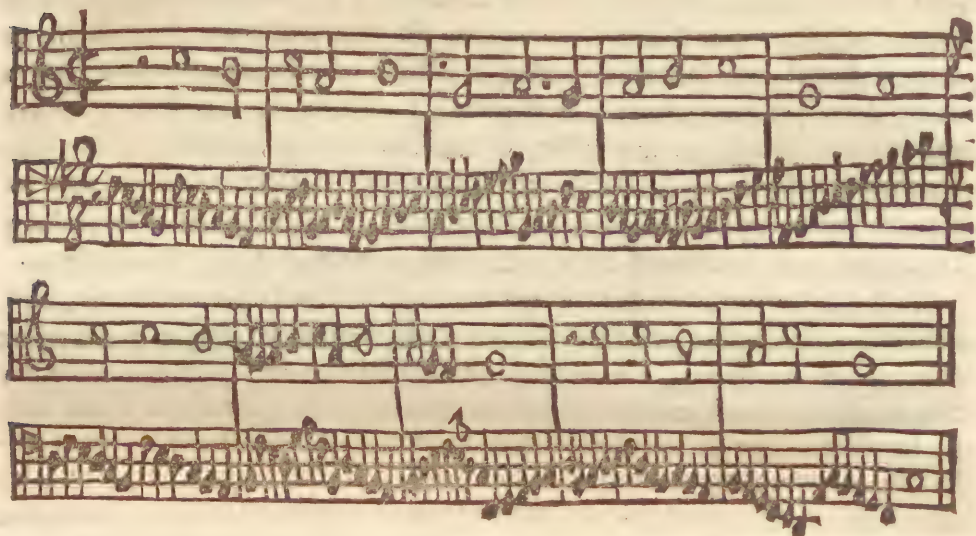
Se ha de observar lo mismo que dexo escrito de la *sexquialtera*, siendo siempre la mayor parte en especies consonantes, y siempre que huviere movimiento en la voz, assi de la que se despide, como à la que vâ: y por esta razon se permiten retrocessos en el *Contrapunto*, pues sino fuera assi, no se pudiera usar de las especies consonantes en los puestos que deven serlo. Pero deve gobernarse este *Contrapunto* con discrecion, haziendo las carreras largas siempre que tuvieren lugar. Figurate este *Contrapunto* con un doze arriba, y un quatro abaxo, que es la señal indicial de la *proporcion tripla*: aunque se puede tambien con tres, y uno, seis, y dos, nueve, y tres; pero es mas propria señal el doze, y el quatro, por no usar este *Contrapunto* de otras figuras mas que de *feminimas*, que son doze las que entran al *compàs*. Practica de todo lo explicado.



Quien no considerare con reflexion este *Contrapunto*, le parecerà que no ay diferencia de el al de la *sexquialtera* doble, que es la que se echa sobre *compàs mayor*, por entrar en uno, y otro doze *feminimas* al *compàs*, siendo el avre todo uno. Pero es mucha la diferencia que ay; la qual consiste en tener diferente tiempo figurado la voz sobre que se hazen. Y à dixe las *feminimas* que corresponden en el de la proporcion *Tripla* à cada una de las figuras de la voz; y aora dirè las que corresponden à cada una, estando debaxo de la señal indicial de *compàs mayor*. Entran doze *femi-*



mas al compàs como en la Tripla, en aquel, vãn las doze contra un *semi-breve*, en este, seis: en aquel, seis contra una *minima*, en este, tres: en aquel, tres *semiminas* contra una, en este, una, y media. y esta es la diferencia que ay de el uno al otro. La qual se verá mejor en la práctica.



Harto claramente se puede ver en la práctica que queda figurada la diferencia que ay de el *Contrapunto* de *sexquialtera* doble al de proporcion *Tripla*: de donde puede inferir el Contrapuntante, ser necesario diferente exercicio, para echar con destreza uno, y otro *Contrapunto*, pero no es menos primor el echar el uno que el otro, pues en el uno son necesarias mas figuras de las de el *Contrapunto*, para cumplir los valores de las de la voz, y en el otro menos.

CAPITULO XIV.

EN QUE SE EXPLICAN LOS CONTRAPUNTOS
de Ternario, de proporciones *sexquitercia*, y *sexquialtera*, sobre
el compàs desigual; y *sexquitercia* sobre
compasillo.

A Viendo tratado hasta aqui en el contenido de este Libro de todas las especies de *Contrapunto* suelto, alli sobre Baxo, como sobre Tiple, sobre Canto Llano, y sobre Canto de Organo, todos aquellos que comunmente se echan debaxo de el compàs igual, proseguiré en el contenido de este Capitulo en tratar de algunos que se echan debaxo de el compàs desigual, por convenir con la doctrina de Aristoteles, que dize, ser el fin en dos modos: el uno el fin de la Obra, y el otro el fin de hazerla. Vno, y otro me motiva à escribir los *Contrapuntos* de Canto de Organo debaxo de el compàs desigual: primeramente por dar fin con este Capitulo à todo lo que pertenece à los *Contrapuntos* sueltos, y legundariamente, porque me lleva el fin à escribir de diversidad de especies de *Contrapuntos* debaxo de toda especie de compàs, porque tengo obligación de facilitarlos los Compositores con ellos en todo genero de composicion.

Arist. de An. 2.
cap. 1. text. 34.
col. 623. Finis est
duplex, alius cujus,
alius cui.

Idem Alex. &
Eustr. in 2. post
cap. 64. col. 2.

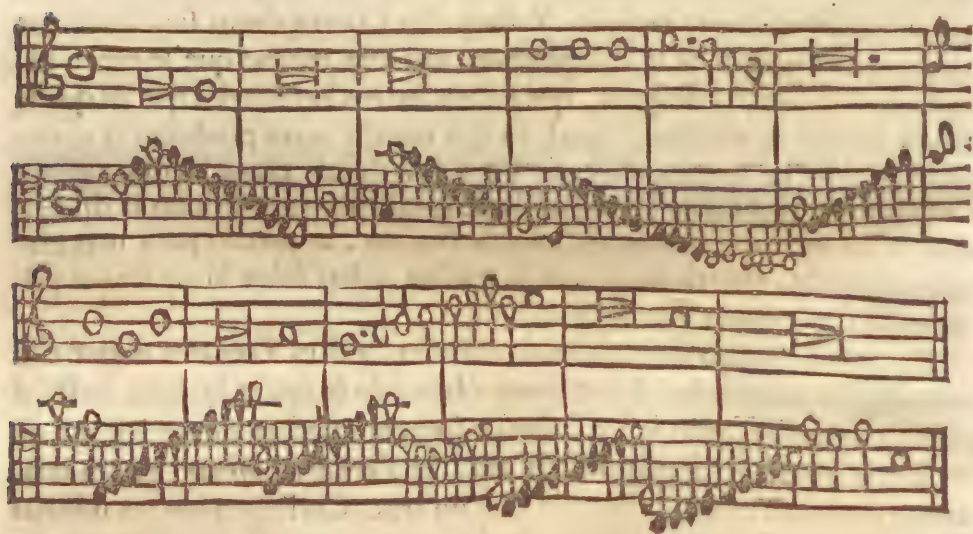
Son los Contrapuntos sueltos una disposicion, para componer con acierto, la mas cabal que puede aver, pues con ellos, el Compositor exercita el discurso, se habitua à guardar las reglas de el Arte, aprende à componer con variedad, adquiere el conocimiento de lo que es *glossa*, y luz para entender muchos primores en la musica. Reducense todos los ayres que se practican en las composiciones, à ser regidos por dos especies de *compàs*, que son el *compàs* igual, y el desigual, aquienes los Musicos especulativos llaman *compàs* *Binario*, y *compàs* *Ternario*: *Binario*, al que se echa con igualdad de movimientos, porque la figura *breve* (a quien llamaron *tiempo*) quando es imperfecta (segun la señal indicial de la Obra) es cantada debaxo de dicho *compàs*, no valiendo mas que dos de sus menores por causa de su imperfeccion. Llamale *compàs* *Ternario* al desigual, porque es medida con el la figura *breve* quando es perfecta, teniendo el valor de tres de sus menores: y aunque directamente por esta figura se llama *compàs* *Ternario*, indirectamente es por dividirse en tres partes; dos que se consideran en el un movimiento, y una en el otro, aunque iguales, considerada una con otra.

Cantanse diversos ayres debaxo de este *compàs*, y son con el regidos los tiempos de *proporcion menor*, *proporcion mayor*, y el tiempo perfecto, llamado comunmente *Ternario*. Y como el buen Compositor deve variar de ayres en las composiciones, necessita tener la inteligencia de todos los que son regidos de este *compàs*. Y como los Contrapuntos son llaves que abren la inteligencia de la composicion, importa mucho que se echen debaxo de este *compàs* desigual, que no son menos necesarios que los que se echan debaxo de el *compàs* igual, yà que unos, y otros producen la diversidad de ayres en la composicion. Yà sobre *Canto Llano* escrivi algunos *Contrapuntos* regidos de este *compàs* desigual, pero por ser mas la diversidad de los movimientos de el *Canto de Organo*, es preciso para mas clara inteligencia, escrivar de los que se pueden echar sobre el: y será el primero el *Contrapunto Ternario*.

Figurase el tiempo con un círculo cerrado, y si es *Ternario mayor* con una virgula travessada. Sobre *Canto Llano* solo se figura la señal indicial en el *Contrapunto*, pero sobre *Canto de Organo*, si se ha de escrivar, ha de ser con la misma señal que tiene la voz. El *Ternario menor*, es tan solamente el círculo entero, y quando mas un tres. Corresponden las mismas figuras, ò sus valores equivalentes de el *Contrapunto* à la voz, valen en este tiempo la figura *maxima* quatro *compases*, la *longa*, dos, la *breve*, uno, entran tres *semibreves* en un *compàs*, seis *minimas*, doze *seminimas*, veinte y quatro *corcheas*, quarenta y ocho *semicorcheas*. Esto es dezir el valor que tienen todas las figuras en este tiempo, no porque sean necessarias todas para echar el *Contrapunto*, pero si porque se sepa la correspondencia que tienen en los valores unas con otras. En los Libros de *Millas* impresas, en que se halla dicho tiempo, solo se practican las figuras mayores, *minimas*, y tal vez *seminimas*. El *Contrapunto* que sobre el se echa, se reduce à *minimas*, y *seminimas*, y algun *semibreve* quando se ofrece ligar. Vase de las *minimas*, quando no se hazen carreras, y quando estas se hazen, son de *seminimas*. Entran doze figuras de esta especie en el *compàs*, y *minimas*, seis.

A cada *breve* de la voz si fuere perfecto, corresponden seis, y si imperfecto,

fecto, quatro: à cada *semibreve*, dos; las minimas se corresponden una à otra; y à cada minima corresponden dos *seminimas*. Las carreras que se hazen en este Contrapunto, han de ser de el mismo modo que dixe sobre Canto Llano: que es, largas, todo lo posible, y sin buelta, comenzarlas de cerca si han de baxar, ò con *minima sincopa*. Para subir, no importa que se comiencen de salto, han de acabar siempre correspondiendo à una de las tres partes en que se divide el compàs: que aunque este no tiene mas que dos movimientos, se divide el uno en dos partes, y el otro en una: y segun comunmente se echa, son las dos partes al dár, y la tercera al alçar. He dicho, que las carreras avian de acabar correspondiendo à una de estas partes, porque cada una, es lo mismo que un compàs de compasillo: y assi como debaxo de aquel tiempo se echa el Contrapunto, acabando las carreras al dár, assi mismo han de corresponder à cada una de las partes de este, y al tiempo de el comenzarlas de el mismo modo: que si en aquel à lo que dà se comiencan, ò à lo que alça, ò con sincopa quando baxan, han de corresponder de el mismo modo à cada parte de este. Quando ha de subir, puede comenzar en *compasillo* al dár, y al alçar, y correspondiendo à cada parte de el *compàs Ternario*, es al principio de ella, y al medio. Pondré aqui figurado este Contrapunto, para que lo entienda mejor el Contrapuntante.



Advierto, que aunque la voz sobre que està este Contrapunto tiene la señal indicial de *Ternario menor*, fuera lo mismo si estuviera figurada con la de proporcion mayor: y assi sepa el Contrapuntante, que es todo uno el Contrapunto de Ternario, que el de *proporcion mayor*, sin diferenciarse en circunstancia alguna, que por esto no figuro Contrapunto sobre la proporcion, por no diferenciarse de un tiempo al otro.

Tampoco pongo Contrapunto sobre el *Ternario mayor*, por ser sobradamente prolixo, y cansado: pues como las carreras han de ser de *seminimas*, entran veinte y quatro al compàs, por razon de doblarse el numero de las figuras en este tiempo, que es lo que señala la virgula que se atraviella por el circulo: pero por si acaso huviera algun curioso Contrapuntante que lo quisiere exercitar, observe todo lo que queda dicho de el Contrapunto sobre

bre el *Ternario menor*, doblando las figuras en el compàs, al modo que se doblan las de *compàsillo* en *compàs mayor*. Pero assi sobre la *proporcion mayor*, como sobre el *Ternario menor*, se puede echar el *Contrapunto à proporcion sexquitercia*, y es, como irè explicando. Entran nueve *feminimas* al compàs, contra doze que entran en la voz: y como de doze à nueve, se halla la *proporcion sexquitercia*, por esto se deve llamar este *Contrapunto* assi.

La señal indicial con que se ha de figurar propriamente, es con un doze, y con nueve, que son numeros que hazen relacion à las *feminimas*, que entran en una, y otra voz: aunque no seria yerro el figurarla con qualesquiera otros numeros de aquellos que indican dicha proporcion; como son, quatro, y tres; ò ocho, y seis. Pues en caso que se figurasse con quatro, y tres, hazian dichos numeros relacion à la figura *semibreve*: porque en la *proporcion mayor*, ò *Ternario*, son tres los que incluye un compàs, &c. Pero no dexa de ser mas propria figuracion la de el doze, y nueve, por hazer el nueve relacion à las mismas figuras que entran en el *Contrapunto*. Estas son *feminimas*, sin valerse de ninguna otra figura. Pertenecen à cada *breve* de la voz, si es perfecto, nueve, y si imperfecto, seis. A cada *semibreve*, tres; à cada *minima*, una, y media. Echale este *Contrapunto* todo lo largo que se puede, segun dà lugar el modo de cantar de la voz, pero son inelcusables los retrocessos, por razon de poner el *Contrapunto* en especies consonantes, y de modo que cante bien. Han de ser las nueve *feminimas* que entran en el compàs, la mayor parte siempre en especies consonantes: y las que no pueden dexar de serlo, son la primera de cada una de las tres partes de èl: y quando salta, sea la voz, ò el *Contrapunto*, la que se despide, y à la que vâ. Vnos *Contrapuntantes* llaman à este *Contrapunto* de *sexquialtera* à nueve, otros, *sexquinona* sobre *Canto* de *Organo*: unos, y otros lo llaman impropriamente, porque ni es de *sexquinona*, ni de *sexquialtera*, sino es de *sexquitercia* como he dicho, y podrá notar mejor el curiolo en su practica.

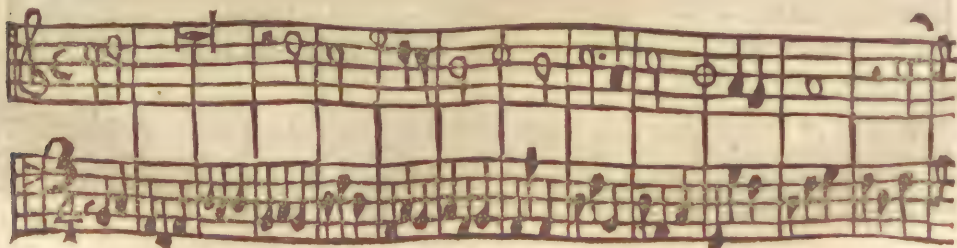


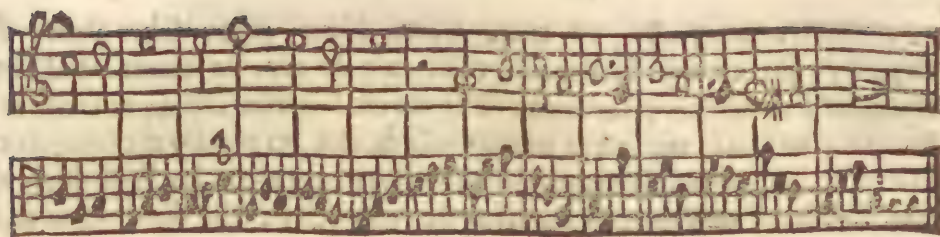
Este es el *Contrapunto* de *proporcion sexquitercia*, que se puede echar sobre el compàs *Ternario*: y aunque no es de los mas usados, no he querido dexar de tratar de èl, porque pueda ser mayor la variedad de los *Con-*

trapuntos en el curioso que fuere aficionado à echarlos. Aunque no dexaré de dezir que tambien se puede echar el *Contrapunto de proporcion sexquialtera* debaxo de el mismo *compàs Ternario*. Es pelado por lo largo; pero por si huviere quien se aficionare à el, lo explicaré. Incluye el *compàs* diez y ocho *feminimas*, que hazen relacion à las doze que entran en la *proporcion mayor*, o *Ternario*. Hallase la *proporcion sexquialtera* de diez y ocho à doze, y por esto dixe, que era de ella este *Contrapunto*. Hase de observar en el, todo lo que dexo dicho acerca de los otros *Contrapuntos de sexquialtera*: que quien estuviere enterado de ello, viendo aqui su practica, lo echarà con facilidad.



Este *Contrapunto* no es usado como otros: no porque no aya auido Maestros que les aya ocurrido poderle practicar, pero como es tan largo el *compàs*, sin duda han reparado el no cansar con el. Aunque el que tuviere velocidad en la lengua, parecerà bien si lo executare con limpieza. A mas de el *Contrapunto de proporcion sexquitercia*, que explique arriba sobre este mismo *compàs Ternario*, prevengo, que se puede echar otro de de la misma *proporcion* muy diferente de aquel, aunque sobre *compàsillo*, y si lo quieren echar doble, sobre el *compàs mayor*. Es una especie de *Contrapunto* muy curioso, y no conocido de los *Contrapuntantes*, y esta razon me motiva à explicarlo, para que los aficionados tengan ocasion de variar de *Contrapuntos*. Son las figuras que se usan en el tan solamente *feminimas*, y se reduce à tres en cada *compàs*. Hase de echar sobre *compàsillo* como he dicho, y si quieren sobre *compàs mayor*, han de incluir seis en el. Entran tres *feminimas* sobre cada *semibreve*, à cada *minima* pertenece una, y media, y cada *feminima* de el *Contrapunto*, incluye otra de la voz, y mas una tercera parte. Aqui se verá su practica, para que mejor se entienda





No pongo practica de este *Contrapunto de sexquitercia* debaxo de el *compàs mayor*, porque me parece superflua, no avien lo otra diferencia mas que doblar las figuras en el *Contrapunto* alli como se doblan en la voz por razon de el tiempo. Pero sea debaxo del *compàsillo*, ò debaxo de el *compàs mayor*, siempre que vieren *minimas* en la voz de grado, si suben, la segunda *semitima* de el *compàs* en el *Contrapunto* ha de ir à la *quinta*, para que la mitad de ella sea *sexta* con la segunda minima. Y si baxan se ha de ir à la *sexta* para que sea *quinta*, pues de las tres *semitimas* de el *Contrapunto*, la de el medio se divide en dos consonancias quando es sobre *minimas*. Y si estas saltan, sea baxando, ò subiendo, siempre se ha de llevar la segunda *semitima* de el *Contrapunto* a aquella consonancia, que de ella pueda ir la voz à otra, que lo sea con la segunda parte.

Quando ay *semitimas* en la voz, ya dixé arriba, que cada una de las de el *Contrapunto*, incluya una, y mas una tercera parte de otra: y assi, la parte que toca de una, y otra han de ser en especies consonantes. El que no reparare con reflexion sobre la practica que dexó figurada, le parecerà que ay dos *quintas* en algunas partes, pero si bien lo notà, no lo son, por mediar porcion de *sexta*: pues nunca pueden venir dos *semitimas* à un tiempo (digo de la voz, y el *Contrapunto*) que no lean a principio de *compàs*.

Los *Contrapuntos sueltos* de que hasta aqui he tratado, me parecen suficientes, alli para el exercicio de los que delean ser buenos *Compositores*, como para lucirse con ellos. Solo vuelvo à advertir lo que vò dixé en el Capitulo 12. que importara mucho haga exercicio el *Contrapuntante* de echarlo sobre todas las quatro partes en qualquiera linea que estuvieren las claves, que aunque toda la practica que dexó figurada es sobre la *clave de Gesolreut*, lo he echo por conformarme con el estilo comun. Pero no ay dificultad ninguna mas en echarlo sobre la *clave de Gesolfaut* en la primera linea, y sobre las demás, como son de *Contralto*, *Tenor*, y *Baxo*. Quando se quiera echar sobre la parte de el *Baxo*, se han de usar dichas especies, como dixé à *sobrebaxo* en *Canto Llano*. No he figurado practica de *Contrapunto* sobre todas las partes, por huir prolixidad: que para el estudioso *Contrapuntante*, le basta lo que he dicho para entender como lo ha de hazer.

CAPITULO XV.

EN QUE SE EXPLICAN LOS CONCIERTOS A tres sobre Baxo.

EN el primer Capitulo de este Libro, dixé como avia *Contrapunto suelto*, y *Contrapunto à concierto*. He tratado hasta aqui lo que pertene-

Arist. retor. cap.
1. chart. 182.

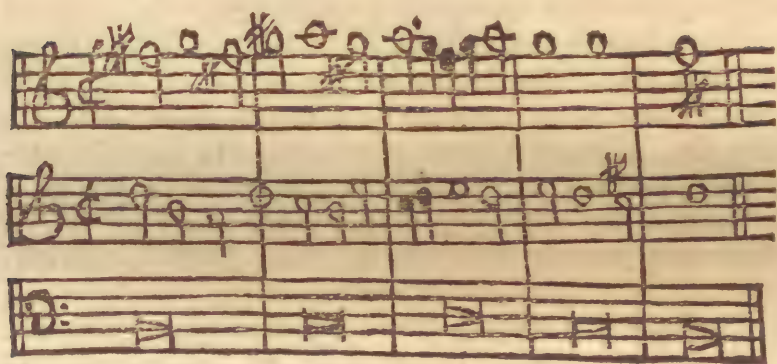
*Facilia sunt quae
breui tempore, &
minimo labore, &
impensa absolvun-
tur.*

ce al *Contrapunto suelto*, así sobre *Canto Llano*, como sobre *Canto de Organos*, y parece que ha llegado ya el caso de aver de tratar de el *Contrapunto à concierto*: pues como el fin de escribir esta Obra, es facilitar à los que estudian la música la inteligencia de ella, es preciso el proseguir en la explicacion de los *Contrapuntos à concierto*, para que los Profesores de esta facultad, verifiquen la doctrina de Aristoteles, pues dize: Que todo aquello es facil, que se consigue en breve tiempo, con muy poco trabajo, y sin fatiga. Es la explicacion para el que estudia, medio para abreviar el tiempo, consiguiendo la sabiduria con poco trabajo, y menos fatiga de el discurso. Pueden estimar los Musicos el zelo de mi aplicacion en escribir esta Obra, no tan solamente por el provecho que pueden sacar de ella los que estudian la música, sino es por el menos trabajo que pueden tener los que la enseñan. Todo lo que hasta aqui he tratado de *Contrapuntos sueltos*, ha sido explicar la variedad de consonancias, y movimientos entre solas dos voces. Ahora dirè lo que respeta al formarlas entre tres voces, que son los *Contrapuntos à concierto*.

Lo primero advierto, que se deve saber sobre cada movimiento de los que puede hazer el *Canto Llano* de que especie à que especie pueden hazer tranlito las dos voces. Y allí digo, que quando el *Canto Llano* sube de grado, ò de tercera, las posturas ordinarias son, la voz de la *octava*, ir à la *quinta*, y la de la decena, à la decena. Pero si el *Canto Llano* sube *quarta*, ò *quinta*, la de la *octava* deve ir à la *tercera*, y la de la decena à la *quinta*. Quando el *Canto Llano* mueve àzia abaxo, si es de grado, ò de tercera, la voz de la *quinta* ha de ir à la *octava*; y la de la decena, à la decena: pero quando baxa *quarta*, ò *quinta*, la voz que ocupa la *quinta*, ò la octava, ha de ir à la decena, y la de la decena à la octava. Esto es aver recopilado todos los movimientos que puede hazer el *Canto Llano*, así subiendo, como baxando, y los tranlitos que pueden hazer las voces de consonancia à consonancia. Muchas vezes sucede tranlitar à diferentes especies, segun el caso lo pide, y dirè adelante: pero es el modo mas comun, y ordinario este, y lo que no puede faltar sin causa, es, una voz de la especie imperfecta, ocupando otra la *quinta*, ò la *octava*. En sabiendo à que especie ha de llevar las voces sobre todos los movimientos, lo primero que ha de aprender el estudioso Musico, es, à hazer ligaduras: para lo qual, es bien que sepa, que solo se hazen en dos especies à tres sobre *Baxo*, y son en *quarta*, y *septima*. No pongo aqui la definicion de ligadura, por dexarla escrita en el primer Libro de esta Segunda Parte, Capitulo 16. solo dirè, que se haze con un semibreve al alçar, estando todo el en la disonante, ò por lo menos la segunda parte. Quando se haze de *quartas*, mientras està en la primera parte de el semibreve la voz que liga, la otra la ha de acompañar con *sexta*, y à la segunda parte, con *quinta*, segun el modo mas comun, que tambien puede con *sexta*. Despues de aver estado el semibreve en la *quarta*, ha de baxar à la tercera al tiempo de desligar.

Tambien prevengo, que quando vâ à la falta à ligar, vaya de cerca, cantando de grado la voz. Quando es la ligadura de *quarta*, puede subir à ligar la que està en la tercera, ò baxar la que està en la quinta. La ligadura de *septima* se haze de el mismo modo que la de *quarta*, yendo à ligar à ella tambien de cerca, y al tiempo de el desligar ha de ser en *sexta*. Sucede mas frequentemente en la ligadura de *septima* que en la de *quarta*,
ta,

za, el quedarle ligado de un *compàs* à otro: y en estos casos la primera parte de el semibreve, lo mas comun es ser en especie consonante. Tambien advierto, que la septima no tiene necesidad de que la acompañe la otra voz mas con una especie que con otra: y assi quando està en la falsa ligando, puede està la otra voz en *octava*, en *quinta*, ò en *tercera*. Que si la *quarta* se deve acompañar con *sexta*, y con *quinta*, es porque rigurosamente, hablando, no es especie disonante como queda dicho, y probado varias vezes en el Libro I. de esta Segunda Parte. Pero en que la septima sea especie disonante, no ay duda, y por esso no necesita de la otra voz para que sea *ligadura* perfecta. En sabiendo formar las ligaduras, será bien que se exercite en ellas antes de hazer sobre el Canto Llano passos, ò imitaciones: y advierto tambien, que todos los conciertos se hazen de baxo de el tiempo de *compàs mayor*. Ahora pondré aqui la practica de las ligaduras, para que mejor se entienda como se deven hazer.



Aqui se puede notar como ay *ligaduras* de *quarta*, y de *septima*, que la *quarta* se acompaña con *sexta*, y *quinta*, y como cada

voz haze transito à la especie que le toca, segun el movimiento de el *Canto Llano*. Estando bien puesto el Contrapuntante en el modo de hazer las ligaduras, y en los puestos adonde deve llevar las voces, ha de trabajar sobre el *Canto Llano*, con algunos passos, ò imitaciones entre las dos voces siempre que tuvieren lugar: y quando no huviere ocasion de imitarse, se han de hazer *ligaduras*. Algunos Maestros enseñan, que sobre un *Canto Llano* entren con algun passo las voces imitandose, y despues se hazen *ligaduras* hasta otro punto el que bien les parece donde hazen otro passo diferente que el que hizieron al principio; mas adelante hazen tambien otro distinto, y à este modo vãn trabajando sobre el *Canto Llano* hasta el fin. Pero este es un modo de trabajar, que se exercita poco el discurso. Y el que estudia assi, nunca llega à saber con mucho fundamento.

Dize Alexandro Aphrodisio, que la facultad discursiva, es en dos modos; una es cientifica, la qual permanece para siempre con el exercicio; otra es racional, la que permanece en todo aquello, que se puede hazer de otro modo. De esta ultima parte sale la primera en la materia, de que voy tratando, pues siendo el mismo passo con que comienza el que se trabaja sobre el *Canto Llano* hasta el fin, se exercita la facultad discursiva, la qual dà ciencia permanente, ni se aparta de la racional, pues siendo toda una imitacion, se varia de una vez à otra en los terminos, y circunstancias, la qual pertenece à la racionacion discursiva, que es una de las operaciones de el entendimiento: segun Efesio. De todo lo dicho ha de inferir el Musico, que el mejor modo de trabajar sobre *Canto Llano* à tres so-

Alex. Aph. in 4.
nat. q. cap. 25.
chart. 21. Discursiva facultas alia
scientifica, que circa
aeterna versatur,
alia ratiocinativa,
que circa ea, qua
aliter se habere
possunt versatur,
utriusq; autem veritas
virtus est.

Mich. Eph. de
mem. & remin.
cap. 7. col. 3. Discursus nihil aliud
est, quam intellectus
operatio.

bre *Baxo*, es entrando un passo al principio de el *Canto Llano*, imitando una voz à otra, siguiendo este mismo *thema*, no perdiendo la ocasion siempre que taviere lugar de bolver à imitarle las voces de el mismo modo que al principio, assi en movimientos, como en figuras, y silavas, prosiguiendo hasta el fin. Pero antes de passar adelante, quiero dezir, que sea *passo*, ò *imitacion*. Esta palabra *passo* es muy usada en la musica, la qual es imitacion de algunos puntos de una voz à otra. Llamase *passo*, por derivarse de el verbo *rateo*, *pates*, que significa fugecion: y como la segunda voz que entra cantando, està sujeta à imitar à la primera, de aqui es el llamarle *passo*.

Es tambien muy usada esta palabra *fuga*, la qual es imitacion de una voz à otra, aunq con la diferencia que se llama *fuga*, quando la imitacion es por entero, mientras aya Canto que imitar. Y *passo* se llama, quando tan solamente imita la una voz à la otra en algunos puntos. *Fuga* se llama, *ad fugiendum*, que significa huir: porque à la voz que va delante nunca la puede alcanzar la que la sigue. He querido declarar lo que era fuga, porque algunos llaman assi à los *passos*, como si fuera todo uno, y para que se vea la diferencia que ay de uno à otro. Todo es imitacion, como se puede inferir de lo que he dicho. Y declarando mas esta materia, dirè con Averroes, que ay tres generos de imitacion, los dos son simples, y el tercero compuesto de los dos: el primero es en la similitud; el segundo en la accepcion de un simil, que se pone en lugar de otro, y assi se toma metaphoricamente; y el tercero consta de los dos.

De estos tres generos son las imitaciones en la musica, pues son de movimientos, de silavas, y de figuras. La imitacion de movimientos, es quando, si la una voz sube una quinta, la otra la sube tambien; si mueve de tercera, tambien la otra, y si de grado, de el mismo modo. De silavas, como quando dize una voz *re la*, y otra tambien dize *re la*, sea con el mismo movimiento, ò con otro diferente; porque puede mover la una voz de quinta, y la otra de octava: y pueden cantar tambien *re, fa*, la una, y *re fa* la otra, moviendo la una de tercera, y la otra de sexta, &c. Y esta es la imitacion que dize Averroes que se pone un simil en lugar de otro, como metaphorico. Pues con distintos movimientos imitan en las mismas silavas, que es el simil que se pone en lugar de otro, esto es en lugar de el movimiento.

El tercero, es la imitacion en figuras, ò notas, el qual deve convenir con los generos antecedentes, que por ello dize que es compuesto de los dos: de modo, que si la imitacion es con unos mismos movimientos, ha de ser con unas mismas figuras, y si con unas mismas silavas, siendo distintos los movimientos, tambien han de ser las mismas figuras. Los mejores *passos*, son los de las imitaciones mas proprias, y mas proprias son aquellas, que se imita en movimientos, y figuras. La imitacion de silavas, quando es con distintos movimientos, la tienen muchos Musicos por muy primorosa, y es la mas impropria: la razon es clara. Solo con dos fines se compone la musica, que son, para cantada con letra, ò para executada con instrumento: ni de un modo, ni de otro no se oyen las silavas musicales, porque quando se canta con letra, solo se oyen aquellas de la misma letra que se canta, y quando se pulsa el instrumento, solo se perciben los sonidos; el fin de toda composicion es para cantar letra, ò pulsar instrumento, en una

Aver. in Poet.
cap. 1. Imitationis
genera tria sunt:
duo simplicia, pri-
mum in similitu-
dine, secundum in
acceptione alicujus
similis loco alterius
similis, & sub hac
est metaphora, &
cognominatio; &
terrium ex his constat.

ni otra parte no se perciben silavas musicales: luego es impropria la imitacion de ellas. No digo se dexen de permitir à los que estudian dichas imitaciones en los conciertos, si quiera porque exerciten el discurso: pero se les deve advertir, que en la musica que huvieren de componer para cantada, ò pulsada, no usen de dicha imitacion, porque no lo es.

He dicho, que era la mas propria la de movimientos, y figuras, porque esta, sea para cantada, ò para pulsada en instrumento, siempre se nota la imitacion. En orden à las figuras, tal vez suelen diferir en una, ò en otra, pero como no sea en la mayor parte de el passo, mayormente conviniendo en los movimientos, no será disformidad: bien que siempre que pudiere convenir la una voz con la otra, así en movimientos, como en figuras por entero, será la imitacion mas propria. Esto es en quanto toca à la mayor imitacion de los passos: pero advierto, que aquellos se tienen por mas primorosos en los conciertos, que se hazen con *ligadura*, ò que sobre ella se haze el *passo*, por la convinacion de uno con otro. Tambien prevengo, que ay casos que difieren en algun punto en quanto al movimiento, pues tal vez dirà una voz *re la*, y otra *re sol*, ò una *la fa*, y otra *sol fa*, &c. Semejantes passos se permiten, por entrar las dos voces en la cuerda de el Tono: porque si una voz dize *re la* delde *Dela solre* à *Alamire*, y otra dize *re sol* delde *Alamire* à *Dela solre*, aunque la una voz mueve de *quinta*, y la otra de *quarta*, se permite porque los otros puntos de la voz que dize *re la*, siendo primero Tono, ò segundo, están en la cuerda, el uno, en la de el final, y el otro en la de el *Diapente*: y en la voz que dize *re sol*, el *re*, está en la cuerda de el *Diapente*, y el *sol* en la de el final: y como se imiten los demás puntos de el *passo*, observando los mismos movimientos, que difieran en uno, es lo mismo que nada, y la misma razon ay para qualquier otro modo que cante.

Tambien digo, que segun la regla, deve comenzar todo *passo* en especie perfecta, aunque diré como se deve entender. Y es, en quanto à las especies perfectas de el Tono: como son *Diapasson*, y *Diapente*. Y porque esta materia la he de tratar mas individualmente adelante, aora solo diré, que en las composiciones que se hazen sobre *Canto Llano*, como son los conciertos à tres especialmente, tienen sus entradas en *quinta*, ò *octava*, y comenzando allí, es lo mismo que comenzar en las especies perfectas de el Tono: porque el primer punto de el *Canto Llano*, que es sobre quien comiençan ordinariamente las dos voces, supone como si fuera cuerda de el Tono, aunque el final sea en otra. Y entrando en *quinta*, ò *octava* de el primer punto, es lo mismo, que comenzar en el *Diapasson*, ò *Diapente*. Y este mismo orden se ha de guardar en las entradas de los passos en todo el progreso de el *Canto Llano*: no atendiendo tanto à la especie actual de el punto, como à la de el Tono. Porque si el *Canto Llano* comenzó por *Dela solre*, y el *passo* tambien en *Dela solre*, ò *Alamire*, por estas mismas cuerdas se ha de seguir siempre, aunque sean diferentes especies: como si el *Canto Llano* se hallare en *Fesaut*, podrá, siguiendo el *passo*, entrar en *Alamire*, no obstante, que es especie imperfecta de el punto, porque es perfecta de el Tono.

Quando no tiene cabimiento el *passo*, yà dixe que se avian de hazer *ligaduras*: pero advierto que quando el *Canto Llano* se hallare en *Fesaut*, y huviere de hazer *ligadura* de *quarta*, ha de ser ligando en el *fa* de *Besaf-*

bemi, que en el *mi*, no puede, porque es *quarta* de *Tritono*, y no se admite puesta en *ligadura*. Sobre el *mi* de *Befabemi*, tampoco se ha de hazer *ligadura* de *quarta*, sino fuere acompañada tan solamente de la *sexta*, pues no puede con la *quinta* porque es *falsa*. Pondré ahora la práctica de este modo de *composicion*, para que por ella se entienda mejor todo lo explicado.



Preven-
go que se
puede ha-
zer tam-
bien, si-
guiendo el
paso la
una voz à
la otra,
con los

movimientos encontrados, porque puedan exercitar los que estudian el dis-
curso, con este, y otros primores semejantes.

Es todo un *paso*, y solo està la diferencia, en que son encontrados los
movimientos de las dos voces, como si la una movièsse *quinta* àzia baxo, y
subièsse tres puntos de grado, y la otra movièsse *quinta* àzia arriba, y ba-
xasse de grado tres puntos. Pero el que quisiere trabajar con orden, y con-
cierto este modo de musica, deve observar, el que alternen las voces el
paso, desde el principio, hasta el fin: pues si una voz sube una vez con el
paso, a la otra que lo entre, ha de baxar aquella misma, y la otra al con-
trario. De este modo se compone con variedad, y primor. Tambien se
puede trabajar con dos pasos, de modo, que la segunda voz que entra al prin-

principio , cante diferente de como canto la primera , y à la segunda vez que se entra el passo , se truequen , alternando de este modo hasta el fin.

Antes de concluir este Capitulo quiero advertir , que aunque dixè arriba , que los passos solo han de entrar por dos cuerdas , no se ha de entender tan materialmente , que se falte à la mayor imitacion . Y assi digo , que siempre que fuere la imitacion mas propria , no avrà que reparar , aunque entre por tres terminos , ò cuerdas distintas , siendo segun el modo que dexo dicho.

CAPITULO XVI.

EN QUE SE EXPLICAN LOS CONCIERTOS A
tres sobre Tiple.

Dexo escrito en los *Contrapuntos sueltos sobre Tiple*, el modo de formar las consonancias entre dos voces, el uso de la *octava*, y de la *quinta*, distinguiendose de el sobre *Baxo*, en que alli tube la voz particular , y baxa el *Canto Llano* para ir à la *octava*, y en el sobre *Tiple*, aunque los movimientos son los mismos para ir a ella , pero se distingue en que es el *Canto Llano* voz particular : y es el que tube , y el *Baxo* baxa : y la *quinta* , al contrario . Pero como à tres son mas las consonancias que se forman , es preciso escribir particularmente , yà por la conbinacion que deven tener entre si , y yà para explicar el modo de entrar los passos , y seguirlos sobre el *Canto Llano*. Assiento lo primero , que en esta especie de musica , sirve el *Canto Llano* de *Tiple*, como dixè , hablando de los *Contrapuntos sueltos*, considerando el *Musico* , que la *Clave* de el , se figura *octava* arriba de su natural situacion , tanto que sea de *Clave de Fesaut* , como de *Cesolfaut*. Si es de *Fesaut* , la deve considerar en *Fesaut agudo* , y si de *Cesolfaut* , en *Cesolfaut sobre agudo*.

Muchos Maestros quieren , que el *Canto Llano* en los conciertos sobre *Tiple* , estè figurado por la *Clave* de *Cesolfaut* en la primera linea , porque dizen , que alli vâ por el termino de *Tiple* : pero yo digo , que los conciertos , alli sobre *Baxo*, como sobre *Tiple* , se deven echar de repente , y si quando se estudian , es por la *Clave* , con que naturalmente deve estàr el *Canto Llano* , no hallaran turbacion en echando sobre el Libro : v si lo estudian por la *Clave* de *Tiple* , corre riesgo de embarazarte al llegar à echarlo de repente . Y alli , tengo por mas acertado , que lo que es *Contrapuntos sueltos*, y à tres , que es lo que se deve echar , no se mude de *Clave* ni de linea quando se estudia , sino es que se considere *octava* arriba , que alli se echarà con libertad de repente quando se ofrezca . Las *Claves* con que se deven figurar las otras voces , para que guarden la debida proporcion en su termino , con el de el *Canto Llano* , han de ser de *Cesolfaut* , la una en la quarta linea que sirva de *Baxo* , y la otra en la tercera , que es figuracion propria de los *Tenores*.

Algunos Principiantes se confunden , porque como en sobre *Baxo* cargan las voces sobre el *Canto Llano* , entienden que ha de ser lo mismo en el sobre *Tiple*, y pues sean las especies que forman las dos voces con el *Canto Llano* consonantes , les parece , que no importa el que aya quarta entre el

el *Baxo*, y el *Tenor*, assi como no se repara que las aya entre los dos *Tiples* à tres sobre *Baxo*. Pero es bien que estèn en la inteligencia, de la diferencia que ay de uno à otro modo de musica. En el sobre *Baxo*, es la voz principal el *Canto Llano*, y los *Tiples* son voces particulares, que cargan sobre èl, porque haze oficio de *Baxo*: pero el sobre *Tiple*, es el *Baxo* la voz principal, como en toda musica, y el *Tenor*, y *Canto Llano*, son voces particulares que cargan sobre èl: y assi, que entre el *Tenor*, y *Canto Llano* aya *quartas*, puede, con tal que las dos voces estèn en especies consonantes con el *Baxo*, que es en quien se deve poner la atencion, assi como en sobre *Baxo*, se pone sobre el *Canto Llano*. Es la musica sobre *Tiple* mucho mas sonora, y armoniosa, que la de sobre *Baxo*, por la diversidad de especies que en ellas se usan. Pues como dexo dicho en muchas partes, de la variedad, ò diversidad de ellas, resulta la mas, y menos armonia.

Que se distinga en la diversidad el sobre *Tiple* de el sobre *Baxo*, es claro, porque en el sobre *Baxo*, tan solamente se usa de las consonantes, y dítónicas de la *septima*, y *quarta*. En el sobre *Tiple* se usa de las mismas consonantes, y de todas las especies disonantes, que se pueden practicar en la musica. Como son *segunda menor*, y *mayor*, *quarta perfecta*, *quarta* de *Tritono*, *quinta menor*, y *septima*, assi menor, como mayor: luego se practica mas diversidad de especies que à sobre *Baxo*. Dize Alexandro Aphrodisio, que lo que es diverso en numero, es diverso en materia. Diverso es el numero de las especies, y por lo mismo ha de ser diversa la materia, que es la musica. Tambien dize el Angelico Doctor, que alli ay diversidad, donde la substancia no es toda una. Tienen diferentes qualidades las especies de la musica, como dexo explicado en el Libro primero de esta segunda Parte: y distinguiendose unas de otras en la diversidad de diferencias, y variedad de quantidades, necessariamente ha de ser la resultancia de mayor armonia, pues de la mayor variedad resulta la mayor perfeccion de ella: y por esso dixe, era mas sonoro, y armonioso el sobre *Tiple* que el sobre *Baxo*. Pero yà que dexo dicho la mayor diversidad de especies, de que consta, serà preciso explicar el uso de cada una de ellas. En quanto à las consonantes, yà dexo dicho en el Capitulo 8. de este Libro, el como se deven usar, y assi no ay para que repetirlo aqui.

En quanto à las disonantes digo, que se practican de tres modos, el primero por *ligadura*, el segundo recibiendo la *ligadura*, y el tercero por *glossa*. Los irè explicando en lo que se sigue. Las especies disonantes que se ligan, son, *segunda*, *septima*, *quarta perfecta*, y *quinta falsa*. La de *segunda* se puede hazer con las dos voces, assi con el *Baxo*, como con el *Tenor*. Si el *Tenor* la haze, es siempre con el *Canto Llano*, à quien acompaña el *Baxo* con diversas especies, segun en la que se halla con el *Canto Llano* quando dà el *compàs*. Si se halla en *octava*, supónese, que para que no falte la imperfecta, se ha de hallar el *Tenor* en la *sexta*, que sea con el *Canto Llano tercera*, que es la mas proxima à la *segunda*: y quando vâ à ella para prevenir la ligadura, mueve el *Baxo*, acompañando con la *sexta*, siendo *septima* con el *Canto Llano*, y al tiempo de formarla, sube à la *quinta menor*, que es *sexta* con el *Canto Llano*, de donde prosigue à la *quinta*, para que desligue el *Tenor* en la *tercera* de èl.

Para que no dude el nuevo Musico como se entiende el passar por la *septima* el *Baxo* con el *Canto Llano*, digo, que como el tiempo

Alex. Aphr. 6.
met. vel 2. lat. 7.
cap. 198. col. 1.
*Diversa numero ea
sunt, quorum ma-
teria diversa est.*

Div. Thom. 10.
metaphis. lect. 4.
text. 10. *Diversa
sunt, quorum non
est substantia una.*

po es de *compàs mayor*, no dà, ni alça en dicha *septima*, y passa como *glossa* de *ut mi*. Y porque puede cantar de varios modos, hallandose en *octava* el *Baxo* de el *Canto Llano*, acompañando con diversas especies la misma *ligadura* de el *Tenor*, irè diziendo de todos los modos que puede.

De tres modos puede cantar el *Baxo* à mas de el antecedente, acompañando la *ligadura* de el *Tenor*. El uno estando en la *octava* una *minima* con *puntillo*, esperando que suba à la *septima* el *Tenor*, à prevenir la *ligadura*, y al tiempo de formarla, que es à lo que mueve el *compàs*, serà quinta menor con el *Baxo* que se pone en la *sexta* de el *Canto Llano*, y despues sube à la quinta, para que desligue el *Tenor* en la *tercera*. De otro modo, se puede detener un *semibreve* con *puntillo* en la *octava* de el *Canto Llano*, mientras el otro forma la *ligadura*, y à lo que aya de desligar, subir à la quinta, para que desligue en *tercera*. Tambien puede estar un *semibreve* en la *octava* de el *Canto Llano*, y subir otro à la quinta mientras el otro liga, y desliga.

Los tres acompaña al tiempo de la prevencion de la *ligadura* con *septima*, y al tiempo de su formacion con *quinta menor*. En el segundo, acompaña tambien con *septima* quando previene, y quando liga con *quarta*. En el tercero, acompaña con la *septima*, assi la prevencion, como la formacion de la *ligadura*, y en todos va à la *tercera* quando desliga. Tambien puede hazer dicha *ligadura* de *segunda* el *Baxo*, assi con el *Tenor*, como con el *Canto Llano*. Quando la haze con el *Tenor*, acompaña siempre el *Canto Llano* con quinta.

Aunque el *Tenor* quando previene la *ligadura*, se halle en especie consonante, y en la *segunda* solo quando la forma, pero se puede tambien hazer toda en ella si importare por razon de algun *passo*, aunque no serà tan sonora. Quando se haze dicha *ligadura* con el *Canto Llano*, la puede acompañar el *Tenor* con una de quatro especies, que son *segunda*, *quarta* de *Tritono*, *quinta*, ò *sexta*. Quando se acompaña con *segunda*, al tiempo de el desligar, puede en la *sexta*, y tambien en la *tercera*, y quando se pone en *quarta* de *Tritono*, ha de ser al tiempo que se forma la *ligadura*, que es al dar de el *compàs*, y al alçar, ha de ir a la *sexta*. Quando acompaña con quinta, puede estarle quieto, aguardando que desligue en la *sexta*, y puede tambien ir à la *octava*, como el punto de el *Baxo* don se desliga, no sea sustentado. Quando acompañe con *sexta*, ha de mover precipitamente el *Tenor* al tiempo de desligar el *Baxo*, y puede ir a la *tercera*, à la *sexta*, ò à la *octava*. Lo que advierto es, que quando es con el *Canto Llano* dicha *ligadura*, siempre ha de desligar en la *tercera*, ò *decena* con el. Yà que hallandose el *Baxo* en la *octava* de el *Canto Llano*, he dicho de todos los modos que puede acompañar al *Tenor* quando liga, y como deve ir a la especie donde puede ligar, dirè aora para quando se halla en la quinta, el modo con que puede cantar, dando acompañamiento à la *ligadura* de la otra voz.

El primer modo es despues de aver estado una *minima* en la quinta, baxar con dos *semiminimas* à la *sexta*, y *septima*, bolviendo à la *sexta* con una *minima*, y pasando luego a la quinta con otra *minima*, que serà al tiempo que el otro desligue. Tambien puede baxar de la quinta à la *sexta* con *minimas*, y bolver con *semibreve* à la quinta: de otro modo, puede estar un *semibreve* en la quinta, y baxar con una *minima* à la *sexta*, y su-

bir con otra à la quinta al tiempo de desligar , y lo mismo será despues de aver estado un semibreve en la quinta, y baxando con minima à la octava, y subir con otra à la quinta. Y en todos estos modos se ha de entender, se deve hallar el otro en la tercera, de donde sube à ligar à la segunda con el Canto Llano.

Estas son todas las *ligaduras*, de el modo que pueden acompañar el *Baxo*, hallandose en la *quinta* de el *Canto Llano*, al dár de el compàs, ahora dirè de tres modos que puede cantar, quando se halla en la decena de el Canto Llano, para acompañar la ligadura de el Tenor.

El primer modo es baxar de la tercera à la quarta con minimas, y despues à la quinta con un semibreve. El segundo es baxando con minima, y dos seminimas, de la decena à la trecena, donde se detiene una minima, y sube otra à la docena. El tercero ha de baxar de la decena à la trecena con minimas, y subir con semibreve à la docena. Tambien puede acompañar el Baxo la ligadura, si se halla en la sexta de el Canto Llano, estando un semibreve en ella, y otro en la quinta, ò estando semibreve con puntillo, y subiendo con minima à la quinta.

Estos son todos los acompañamientos que se pueden dár à todas las ligaduras quando las haze el *Tenor*, y tambien quando las haze el *Baxo*: y aunque todas son de *segunda*, ò *novena* con el *Canto Llano* (menos la de *septima*, que es entre las dos voces) no obstante, se puede ver la diversidad de especies que se practican en el sobre *Tiple* mas que en el sobre *Baxo*: pues à mas de usarse las mismas, se aumentan todas aquellas que son permitidas en todo genero de musica, y por esso es mas armoniosa la musica de sobre *Tiple*, como dixe arriba.

Antes de trabajar con *passo* à tres sobre *Tiple*, importa que se exercite el nuevo Musico en hazer ligaduras sobre variedad de *Canto Llanos*, assi para saberlas hazer, como para saber llevar las voces à los puestos que les toca: lo que deve observar es, que si lleva el *Baxo* à la octava de el *Canto Llano*, moviendo los dos, el *Tenor* ocupe la tercera, ò sexta de el *Baxo*; y si este moviere à la quinta de el *Canto Llano*, el Tenor ha de mover à la tercera. Quando mueve el *Baxo* con el *Canto Llano* à la decena, el *Tenor* deve ocupar la octava, quinta, ò sexta de el *Baxo*. Si con el *Canto Llano* moviere el *Baxo* à la sexta, el *Tenor* deve estar en la tercera de el *Baxo* (sino fuere quedarle ligado en quinta menor.) Dexo de figurar sobre *Canto Llano* las *ligaduras*, por aver explicado, y à todas las que se acostumbra hazer, y me parece, que basta para no ser prolixo. Aunque advierto, que siempre que el *Canto Llano* se hallare en *fa*, sea de qualquier signo, no se ligue enteramente en *segunda*, porque es *segunda menor*, y se haze sentir sobradamente su disonancia. Pero quedandose ligado de el compàs antecedente, bien podrá tener su formacion en ella, porque como no estará mas que la mitad de el tiempo, no disonará tanto. Tambien prevengo, que siempre que el *Baxo* se hallare en *sexta* de el *Canto Llano*, y la otra voz huviere de ligar en segunda, ha de ser *sexta menor*, haziendola con *sustenido*, donde no la ay naturalmente: y es en *Cesolfaut*, *Fesaut*, y *Gesolreut*: y aunque *Delasolre* es *sexta mayor* tambien con el *mi* de *Besabemi*, pero se excepta esta, porque no està puesto en costumbre el *sustenido* en dicho signo.

Quando el *Baxo* baxare de el *fa* de *Besabemi* à *Gesolreut*, sea de grado,

do, ò de salto, aunque sea *sexta*, no se ha de hazer sustentido en *Gesolreut*, por la disonancia que causa la proximidad de el *Bemol*. En quanto à entrar los *passos* en esta especie de *conciertos*, no se guarda el mismo orden que en el sobre *Baxo*: porque alli, lo mas ordinario es, comenzar las voces en *octava*, *quinta*, ò sus compuestas, pero aqui segun la comun practica, la que primera comienza es en *octava*, ò *quinta* con el *Canto Llano*: pero la otra, no se repara en que tenga su principio en qualquiera especie, tanto perfecta, como imperfecta, ò disonante, como sea bien ordenada, assi con el *Canto Llano*, como con la voz que entrò primero.

Yà dixè en el Capitulo antecedente, y en varias partes de esta Obra, que la regla de el comenzar, y acabar en especie perfecta, se ha de entender en el sentido de que sea especie perfecta de el *Tono*: y aunque en los *conciertos* no se puede observar con toda puntualidad que sea assi por causa de comenzar à vezes el *Canto Llano* en un signo, y acabar en otro, pero en el modo posible se deve conformar. Tiene el primer punto de el *Canto Llano* ordinariamente por cuerda de el *Tono*, como si acabara alli, y por esto en los *conciertos* à tres sobre *Baxo*, entrando en las especies de *octava*, y *quinta*, se conforma segun la cuerda propria. En el sobre *Triple* ay diferencia, porque como el *Canto Llano* es voz particular, no se haze cuenta en quanto à la cuerda de el *Tono* con el, si tan solamente con la primera voz que comienza: la qual es siempre en especie perfecta actual, y la segunda, atendiendo à la primera, se conforma en quanto à la cuerda de el *Tono* con ella. Como suponiendo, que es el *Baxo* la primera voz que comienza el *passo*, teniendo su principio en *Dela solre*, estando el *Canto Llano* en *Dela solre* tambien, ò en *Alamire*. Si la segunda voz que comienza es en *Alamire*, tomase *Dela solre* por cuerda de el *Tono*, y *Alamire* por *Diapente*, y si las dos comiençan en *Dela solre*, de el mismo modo. Pero si la segunda entra por *Gesolreut* que es *quarta* arriba, de donde entrò la primera, este signo es el que se ha de hazer cuenta que es cuerda de el *Tono*, porque la primera comenzó *quarta* à *Baxo*, de donde la segunda, y es lo mismo *quarta* abaxo, que *quinta* arriba: y aunque he puesto el exemplar entrando el *Baxo* el primero, no tiene mas la una voz que la otra: porque aquella que comienza, sea *quarta* abaxo de la otra, ò *quinta* arriba, se ha de entender que vâ por la cuerda de el *Diapente*, y la otra por la de el final de el *Tono*: que aunque el *Tono* con el *Canto Llano* no estè formado con perfeccion, en la entrada de las voces, supoben sus mismas especies como si lo tuviera. Y esta es suposicion propria, porque aunque no estè el todo, ay parte de lo que supone: no està formado el *Tono*, pero ay formadas especies de las que lo constituyen.

Vnas vezes comienza la una voz con la otra en especie perfecta, y imperfecta con el *Canto Llano*: otras al contrario. Tal vez entran en especie consonante, y tal vez en disonante, con una, y otra voz, como succede en algunos *passos* de *ligadura*, que al comenzar la segunda voz, es haziendo padecer ordinariamente en *segunda*, ò *septima*, à la primera, hallandose en *quarta* con el *Canto Llano*. Y en tales casos, aunque la entrada de el *Tenor* es en especies disonantes, assi con el *Baxo*, como con el *Canto Llano*, no por esto dexa de entrar en especie perfecta de el *Tono*, pues si se considera donde entra el *Baxo* como se deve, es cuerda propria de el final, y donde entra el *Tenor* de el *Diapente*.

En quanto al seguir el *paſſo*, advierto, que cada vez que ſe entra, ſe ha de tener por un periodo, y al comenzar otro (que es quando buelve à entrar) puede ſer por diſtinto termino, y por el miſmo. Si es por otro, ſe ha de procurar que ſea *quarta*, ò *quinta* abaxo, ò arriba de el antecedente, aunque ſean tres terminos los que ſe uſen en todo el progreso de el *Canto Llano*, porque como es diſtinto periodo una vez de otra, ſe haze la cuenta de que tambien es diſtinta la cuerda de el Tono, con tal, que la imitacion ſea una miſma, aſſi en movimientos, como en figuras, aunque no pueda ſer en ſilabas. En quanto al uſo de las eſpecies perfectas, prevengo, que es permitido corrientemente à tres ſobre *Tiple* el uſar la *oſtava* por movimiento *reſto*, ſubiendo el *Baxo* una *quarta* de ſalto, como *re ſol*, ò *ut fa*, &c. Y la otra voz de grado, deſpidiendoſe de la *decena*, como *fa ſol*, ò *mi fa*, &c. Tambien la *quinta*, ſe permite por movimiento *reſto*, baxando el *Baxo*, y otra vez, el *Baxo* de *quarta*, y el otro de grado: como diziendo el *Baxo* *ſol re*, ò *fa ut*, &c. y la otra voz, deſpidiendoſe de la *tercera*, ò *decena*, diziendo *mi, re*, ò *re ut*, &c. Es muy conveniente el que ſe permita el uſo de eſtas dos eſpecies perfectas de eſte modo, yà por el buen acomodo de las voces, y yà por las imitaciones, y otros motivos diſtintos que ſe ofrecen. En los exemplares practicos que figurarè aora, ſe podrá notar todo lo que dexo explicado.



Puedeſe hazer tambien con dos intentos, y que ſean tambien con movimientos encontrados, para que ſe puedan exercitar los que trabajan, executando ſemejantes primores que ſe pueden hazer, con los quales ſe les faciliten las demàs eſpecies de composiciones, en que huvieren de trabajar adelante. Aſſi miſmo ſe puede notar en dicha practica el modo de entrar los paſſos, y el modo de seguirlos, obſervando la cuerda cada periodo, todo

todo conforme à lo q ue dexo explicado arriba: como tambien se hallaràn algunas imitaciones largas , que aviendo comenzado con el mismo *passo*, se alarga la imitacion mas que en la primera vez que se entrò. Tambien se puede notar como el uso de las especies perfectas, con algun motivo una vez , ù otra , es fuera de la regla , segun dixe arriba que podia ser: y assi, por no ser mas prolixo dexarè de prevenir otras circunstancias que adelante se ha de ofrecer ocasion de tratarlas, contentandome aora con lo dicho hasta aqui.

CAPITULO XVII.

EXPLICACION, Y PRACTICA DE LOS CONCIERTOS à quatro sobre Baxo.

YA ha llegado el caso de aver de tratar de la musica , compuesta de quatro voces , la qual es la mas perfecta, por constar de todas las partes que la pueden componer. Son quatro , como varias vezes he dicho, las partes de la musica, *Tiple*, *Contralto*, *Tenor*, y *Baxo*. Hasta aqui he tratado en este Libro lo que respeta à la conuinacion de dos, y tres voces, ò partes , y aora tratarè de la que pertenece à las quatro , cuyo numero de ellas, constituyen la musica en su entera perfeccion. Dize Averroes, que la perfeccion se ha de entender en dos modos , uno en quanto à la esencia , y otro en quanto à los atributos , ò partes que la constituyen perfecta , las quales partes deven ser perfectas en si , para que el todo sea perfecto.

No se puede llamar musica perfecta aquella que no consta de las quatro partes , digo en quanto à la armonia, pues esta es una resultancia de la variedad. Y concurriendo todas las partes que pueden por diversidad de cuerdas , precisamente han de constituir la mayor perfeccion armonica, pues ni pueden ser mas en numero , ni la variedad en terminos puede ser menos. Cada una de las quatro partes es perfecta, ocupando el lugar proprio que le toca , y teniendo esta perfeccion las quatro , necessariamente ha de ser perfecta la resultancia, que es la constitucion de el todo armonico. Todo lo dicho parece que confirma Simplicio. Se ha de considerar en dos modos la perfeccion , uno en quanto à la esencia, ò substancia, y otro en quanto à los accidentes. Es la esencia armonica la sonoridad, y la buena ordinacion de las especies consonantes en las partes , la perfeccion de los accidentes.

Tres son las especies consonantes que pueden ocupar las partes de la musica : como son , *octava*, *quinta*, y *tercera*. Y aunque la *sexta* es tambien especie consonante , no tiene lugar quando ay *quinta* , ni la *quinta*, quando se ocupa la *sexta*.

Es la especie de Musica por donde se comienza à estudiar la composicion de las quatro partes, los *Conciertos* à quatro sobre *Baxo*. Llámase Musica à *Concierto*, porque todas las partes han de concertar con una, que es el *Baxo*, ò *Canto Llano*, ocupando cada una su consonancia diferente, yà moviendo de una à otra, yà haziendo *ligaduras*, yà acompañandolas, y yà en no exceder de su termino, observando en todo las re-

Aver. disp. 6. ex
dest. char. 37. col.
2. *Perfectum du-*
plex, in se, & per-
fectum attributis
tribuentibus ei per-
fectionem, & illa
attributa debent esse
perfecta in se.

Simp. in 7. me-
taph. char. 378.
col. 1. *Perfectio*
duplex, substantia-
lis, & accidentalis.

glas de el arte. Trabajase este modo de *conciertos* debaxo de el tiempo de *compàs mayor*, como los que hasta aqui he tratado. Las *claves* con que se figuran ordinariamente todas las quatro partes, son, el *Tiple* de *Gesol-reut*; el *Contralto* de *Cesolfaut* en la *segunda linea*, y el *Tenor* en la *tercera*. El *Canto Llano* puede està con clave de *Fefaut*, ò de *Cesolfaut* en la *quarta*.

Se ha de atender à tres circunstancias para trabajar esta especie de Musica como se deve. La primera es, saber poner las voces en el puesto que le toca à cada una; la segunda, el saber ordenar las *ligaduras*; y la tercera, el saber entrar, y seguir los passos sobre el *Canto Llano*, las quales irè explicando. Y dando principio por la colocacion de las voces en los puestos que les toca, irè diciendo sobre todos los movimientos que puede hazer el *Canto Llano*, à que especie puede ir cada una. Si el *Canto Llano* sube de grado, una voz podrá ir de la *octava* à la *quinta*; otra de la *decena* à la *octava*; y otra de la *docena* à la *decena*. Si baxa un punto, puede ir la de la *quinta* à la *octava*; la de la *octava* à la *decena*; y la de la *decena* à la *docena*.

Puedense poner de otro modo, subiendo, y baxando un punto de grado. Subiendo, ha de ir la de la *octava* à la *quinta*, la de la *quinta* à la *octava*, y la de la *decena* à la *decena*. Quando baxa la de la *octava*, ha de ir à la *quinta*, la de la *quinta* à la *octava*, y la de la *decena* à la *decena*. Estos dos modos de posturas, es preciso que los aya, para quando sube, y baxa de grado; porque no todas vezes viene bien la una, y es forzoso el valerse de la otra, como adelante explicarè. Quando sube de tercera el *Baxo*, ò *Canto Llano*, la voz de la *octava* ha de ir à la *quinta*, la de la *docena* à la *decena*, la de la *decena* à la *octava*. Quando baxa la *tercera*, la voz que està en la *quinta*, ha de ir à la *octava*, la de la *octava*, à la *decena*, y la de la *decena* à la *docena*.

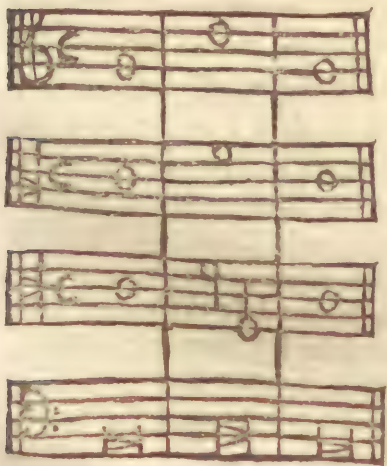
Si moviere de *quarta* àzia arriba, la de la *octava*, ha de ir à la *quinta*, la de la *docena* à la *decena*, y la de la *decena* à la *octava*. Quando baxa la *quarta*, la que se halla en la *quinta*, ha de ir à la *octava*, la de la *octava* à la *decena*, y la de la *decena* à la *docena*.

Quando sube *quinta*, la de la *octava* ha de ir à la *tercera*, la de la *decena* à la *quinta*, y la de la *docena* à la *octava*. Quando la *quinta* es baxando, la voz de la *octava*, ha de ir à la *docena*, y la de la *quinta* à la *decena*, y la de la *tercera* à la *octava*. Estos son todos los movimientos que puede hazer el *Baxo*, ò *Canto Llano*, y de el modo que se han de poner las voces sobre ellos: pero si sucediere el subir *sexta*, se han de poner como quando baxa *tercera*; y si baxa *sexta*, como si subiera *tercera*. Pondrè todos estos movimientos en practica, para que mas claramente se pueda entender.



Notele en que se usa la *octava* de dos modos diferentemente, que à tres. En las dos posturas que vãn figuradas subiendo de grado, se puede reparar, que en la primera se usa por movimiento *contrario conjuntivo*, subiendo el *Baxo*, y baxando el *Tenor* de la *decena* à ella: y en la segunda vez que sube el *Baxo* de grado, vã por movimiento *recto* el *Contralto* delde la *docena* à la *quincena*. Y la *quinta* tambien se practica à quatro de otros dos modos à mas de como à tres: y es quando el *Baxo* baxa las dos vezes de grado, que en la primera vez sube el *Contralto* de la *decena* à la *docena*; y en la segunda baxa delde la *quincena* à la *docena*.

Es muy conveniente, que la *octava*, y la *quinta* se puedan usar de este modo à quatro, à mas de el modo que se pueden usar à tres, porque sino huviera esta permission, no se podrian acomodar las voces à quatro en distintas especies; y por esso se llama puesto de quarta voz, quando se ocupan la *octava*, y *quinta* de estos dos modos, por no permitirle à menos numero de voces que à quatro. Sobre los mismos movimientos que arriba puse, se hazen algunas posturas mas extraordinarias à quatro, que solo se usa de ellas, quando la necesidad lo pide, por no poder usar de las comunes, y ordinarias: y estas son como dirè. Quando el *Baxo* sube de grado un punto, vã la voz de la *octava* à la *decena*, la de la *decena* à la *docena*, y la de la *quinta* à la *octava*. Quando baxa la de la *octava* à la *quinta*, la de la *docena* à la *decena*, y la de la *decena* à la *quincena*, ò la de la *tercera* à la *octava*. Y son una, y otra de este modo.



No se usa tanto de estas posturas, como de las antecedentes; porque en cada una de ellas ay dos especies perfectas, como son *octava*, y *quinta*, que se usan contra el modo que la regla dispone, y como en las otras no ay mas que una, por esso se tienen por mas proprias de à quatro. Subiendo una *tercera*, puede la voz de la *octava* ir à la *tercera*; la de la *quinta* à la *sexta*, y la de la *decena* à la *octava*. Quando baxa de *tercera*, la de la *tercera* à la *octava*, la de la *octava* à la *decena*; y la de la *sexta* à la *quinta*. Quando mueve de

de *quarta* el *Baxo* subiendo, puede ir la de la *octava* à la *tercera*, la della *docena* à la *quinta*, y la de la *decena* à la *octava*. Y quando baxa de *quarta*, la de la *tercera* à la *octava*, la de la *quinta* à la *docena*, y la de la *octava* à la *decena*.

Sobre todos estos movimientos se pueden hazer todas estas extraordinarias posturas, en aquellos casos que no tienen lugar las que puse primeras; porque no son tan naturales estas como aquellas para à quatro voces: pero sucede muchas vezes averse de valer de ellas el Compositor, yà por razon de los *passos*, y yà por no subir, ni baxar mucho las voces; y por esso he querido hazer memoria de ellas: advirtiendole, no se usen sin algun motivo especial. En quanto al ir de la *docena* à la *quinta*, ù de la *quinta* à la *docena*, dexo yà escrito en el primer Libro de esta Segunda Parte, cap. 8. las razones que ay para poderse usar, y por esso aqui no las pongo. Tambien à vezes se ofrecen algunos casos, en que es preciso usar à quatro de posturas que son proprias de à cinco: y podrá usarlas el Compositor siempre que tuviere algun motivo para ello: como el de acomodar las voces en distintas consonancias, ù otros, en que tenga alguna razon para practicarlas; pues no pierde por esso su sonoridad la Musica.

En Naciones estrañas, como son Italia, Francia, y otras, no se haze cuenta con poner cada voz en la consonancia que le toca, que pues suene bien, aunque la musica sea à tres, no se repara en poner posturas de à cinco, ni de à mas voces: pero en España, no ay duda en que la musica es mas primorosa, por trabajarse mas ceñida à las reglas. Yo escrivo segun se practica en nuestra Nacion, y las demás la pueden practicar segun la costumbre de la tierra. La segunda circunstancia, en que deve poner la atencion el que estudia la musica, es en quanto à las *ligaduras*, segun dexo explicado en el Libro Primero de esta Segunda Parte, en los cap. 16. 17. y 18. que no repito aqui, por huir prolixidad; pero dirè lo que no puedo escusar, y es; que se hazen sobre el *Canto Llano* solas dos *ligaduras*, que son la de *quarta*, y *septima*, como dixè tratando de à tres sobre *Baxo*. Pero por quanto ay una voz mas en la de à quatro, es forzoso dezir la especie que ha de ocupar al tiempo de la *ligadura*: y assi digo, que quando la *ligadura* es de *quarta*, una voz acompaña la primera parte de ella con la *sexta*, y la segunda con la *quinta*; segun el estilo mas comun, y ordinario. Pero puede acompañar las dos partes de la *ligadura* con la *sexta* sola, y tambien con sola la *quinta*: otra voz deve ocupar la *octava* mientras la *ligadura*.

Quando se liga de *septima*, las especies que deven ocupar las otras dos voces, son la *octava*, ò *quinta*, la una; y la otra la *decena*. Quando se ocupa la *quinta* mientras la *ligadura*, aquella voz ha de ir à otra consonante al tiempo del desligar; por el mal efecto que causa la *segunda* que se forma entre *sexta*, y *quinta*: porque como es preciso desligar de la *septima* en la *sexta*, deve huir el inconveniente de la *segunda*, la voz que se halla en la *quinta*. Tambien prevengo, que entre las voces particulares, se hazen algunas *ligaduras* de *segunda*, ò *septima*; hallandose el *Canto Llano*, ò *Baxo* en quinta perfecta de la voz que liga. Esta *ligadura* se forma poniendose otra voz en *sexta* para hazer padecer à la que està en *quinta*: de modo, que si fueren las dos especies simples, ò las dos compuestas, será la *ligadura* de *segunda*. Pero si la que ligare estuviere por arriba, y la que la

haze padecer por abaxo, que es la de la *sexta*, serà de *septima* entre ellas mismas: y se llama comunmente *ligadura* de *sexta*, y *quinta*, por hallarse las dos voces en estas dos especies con el *Baxo* quando se forma.

Su salida con el *Canto Llano*, la tiene ordinariamente a la *quarta*, y segun la coman practica, es para bolverse à quedar la voz ligada en ella. Con la otra desliga en *tercera*: y para que no duden los Principiantes, como se desliga en la *quarta*, no siendo especie consonante, digo: que la *ligadura* no se haze con el *Canto Llano*, que es con quien es *quarta* al desligar. Que con la voz con quien ligò es *tercera*. Tambien la *ligadura* de *quarta*, como dexo dicho varias vezes, no es *ligadura* con el *Baxo* rigurosamente, sino es de *segunda* con la voz que se pone en *quinta*: que si yo la llamo *ligadura* de *quarta*, es por conformarme con el vulgar modo de llamarla los Prácticos.

Quando se haze la *ligadura* que he dicho entre *quinta*, y *sexta*, el puesto de la *quarta* voz, es la *octava*, ò la *decena*. Si se halla en la *decena*, ha de ir à ocupar la *octava*, quando el que liga baxa à la *quarta*, para evitar la disonancia. En quanto à lo que pertenece al entrar los *passos*, y seguirlos à quatro, digo, que ay tres modos de imitacion, como dixe en el Capitulo quince, que son de movimientos, de sílabas, y figuras. Y por quedar alli explicados, no me detendré aora en bolverlos à explicar. Solo diré, que en algunos periodos se conforman todas las voces, imitandose en los movimientos, y sílabas. En otros, se imitan en sílabas, y no en movimientos. Y en otros, en movimientos, y no en sílabas. En figuras, se imitan ordinariamente, y quando mas, se difieren en una, ò otra.

En todos los periodos se ha de procurar que entren las tres voces el *passo*, y quando no tuvieren lugar las tres, por lo menos las dos. Y si pudieren entrar las tres, aunque sea con contrarios movimientos unas de otras, se ha de hazer; porque no puede quedar perfecto el periodo, sino se consigue el fin, que es seguir el *thema* con todas las partes. Doctrina es de el Filósofo, que nada puede aver perfecto, quando no tiene fin, por ser el fin termino.

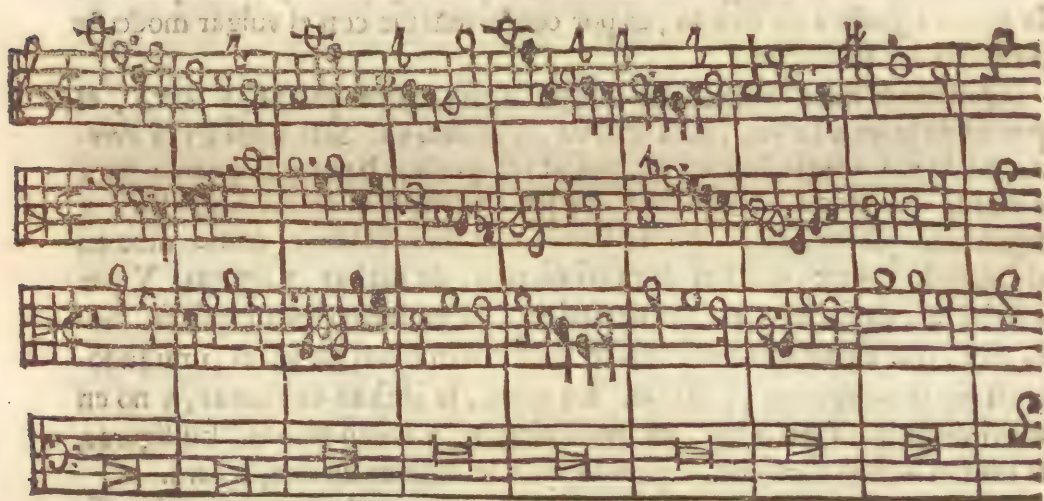
Es el fin seguir el *thema* de el *passo*, y no imitandolo con todas las partes, no se consigue el fin. Y Themistio dize, que todo lo que ha de ser perfecto, necessita de todas aquellas partes que lo perficionan. Y fundado en estas Doctrinas Filosoficas, digo, que no se puede llamar periodo perfecto aquel, en que todas las partes, ò voces de la musica no concurren aun mismo intento, que es à imitarse unas à otras, y tanto mas imperfecto serà el periodo, quanto menos fueren las voces que concurren en su imitacion. Quando no tuviere lugar el *passo* sobre algunos puntos de *Canto Llano*, se han de hazer *ligaduras* sobre ellos, procurando variarlas, yà de *septima*, yà de *quarta*, pues en la mayor variedad, consiste la mayor perfeccion armonica. Tienente por mas propios aquellos *passos*, que media menos tiempo en la imitacion de una voz a otra: y alli deven ir entrando las voces con las menos pausas que se pudiese: de modo, que si una voz despues de otra puede entrar mediando *pausa* de *minima*, no se espere à entrarla con *pausa* de *semibreve*: y si puede entrar con *pausa* de *semibreve*, no la aguarde à entrar con *pausa* de *breve*, &c.

Tambien importa, que acabado un periodo de *passo*, no se comience otro que no medie alguna *ligadura*, si yà esta, no se hiziere en el mismo

Arist. phys. 3. c. 6.
Perfectum nihil est
non habens finem
finis autem terminus est.

Themist. 3. phys.
text. 6. char. 27.
Perfectio omnis servabat id, quod persisteret.

periodo, ò al fin de èl; porque de este modo ay mas variedad, y por ello son mas armoniosas las composiciones. Tambien deve ordenar el Musico las partes, ò voces, de tal modo, que no excedan à lo regular, en quanto al cantar muy baxas, ò muy altas, porque aunque este modo de componer sobre *Canto Llano*, no es para cantado con letra: pero es para aprender à componer las Obras que se han de cantar, y es necesario observar en estas, las reglas que se han de observar en aquellas. Figurare aqui la práctica de à quatro sobre *Baxo*, para que el que estudia la musica, venga en mas claro conocimiento de lo que dexo explicado hasta aqui.



Para que el que trabaja semejante especie de musica, pueda exercitar el discurso en varios primores, pondre aora sobre un *Canto Llano*, que siga à otra voz en *Canon*, el exemplar siguiente, siguiendo otras dos voces un *passo*.



Podrà notar el curioso , como el *Tiple* sigue al *Baxo* todo el *Canto Llano* por entero , y el *Contralto* , y *Tenor* siguen otro *passo*, imitandose el uno al otro, como si fuera solo sobre un *Canto Llano*. E esta especie de composicion primorosa , y la he querido poner , para que à los que estudian sirva de estímulo para trabajar otros primores semejantes, habilitando el discurso con ellos , para poder trabajar otros mayores en la composicion.

CAPITULO XVIII.

EXPLICACION PRACTICA DE LOS CONCIERTOS
à quatro sobre Tiple.

EN el Capitulo antecedente , tratando de los *conciertos* à quatro sobre *Baxo*, dixé, que por componerse de el numero completo de las quatro partes , era la musica mas perfecta , pues esta sola llega à ocupar todas las consonancias que se pueden à un tiempo, de lo que resulta la mas perfecta melodia , efecto causado de todas las especies perfectas, è imperfectas, de que consta la musica. Pero en los *conciertos* à quatro sobre *Tiple*, à mas de no ser mas perfecto el efecto de las especies consonantes , por no ser menos el numero de las partes, tiene mas grados de armonia perfecta, por la mu-

cha diversidad de movimientos, variedad de especies, y multitud de *ligaduras*, que junto todo con los primorosos *passos*, è imitaciones, se forma un agregado de tanta variedad de diversas quantidades, que resultan muchos grados de perfeccion, de armonia, y melodia.

En esta especie de *conciertos*, sirve el *Canto Llano* de *Tiple* como en los de à tres: pero aunque alli es conveniente el que se figure con la misma *clave* natural de èl, por las razones que dixè, en estos de à *quatro* tengo por mas proprio el que sea con *clave* de *Tiple*, de *Cesolfaut* en la primera linea, porque en estos *conciertos* no ay el inconveniente que ay en los de à tres, por echarse aquellos de repente, y estos no, estando con *clave* de *Tiple*, no tiene que considerarlo el Musico octava arriba, sino es como naturalmente està figurado. Las *claves* de las otras voces, han de corresponder la de el *Contralto* de *Cesolfaut* en la tercera linea, la de el *Tenor*, en la quarta, y la de el *Baxo*, de *Fesfaut* en la quarta. Puedenle trabajar tambien con dos *Tiples*, siendo uno el *Canto Llano* con la *clave* que he dicho, y otro con la *clave* de *Gesolreut*: à quienes deven corresponder las otras voces, el *Tenor* con *clave* de *Cesolfaut* en la tercera linea, y el *Baxo* con la misma en la quarta: y en caso de figurar assi las *claves*, el *Canto Llano*, tiene la parte de el *Contralto*. La mas comun practica, es figurarse con las primeras *claves* que he dicho, pero sea con las que quisiere, el Musico, no mudará de especie de musica que sea con las unas, ò que sea con las otras.

Dixè arriba, que avia à quatro sobre *Tiple* mucha mas variedad de movimientos, de especies, y de *ligaduras*, y es assi, porque como no es *Canto Llano* el *Baxo*, son muchos mas los movimientos que haze, que quando lo es, y aviendo muchos movimientos en èl, necessariamente los ha de aver en las demás voces, pues es preciso muevan à formar diferente consonancia, que quando el *Canto Llano* es el *Baxo*, como son tardos los movimientos, no son tan precisos en las demás partes, ò voces. Que aya mas diversidad de especies, es preciso, aviendo variedad de movimientos, pues siempre que lo ay en el *Baxo* muda cada voz de especie. Que aya multitud de *ligaduras*, es patente, à quien con cuydado lo reparare: porque todas quantas *ligaduras* se pueden hazer sobre *Baxo*, tienen cabimiento à quatro sobre *Tiple*, y à mas, todas aquellas que dixè à tres, y ultimamente no se puede hazer *ligadura* alguna en toda la musica, que no se puedan hazer à quatro sobre *Tiple*, y por esso dixè, que era un agregado de muchas, y diversas quantidades, de el qual resultan muchos grados de perfeccion armonica.

Las posturas de las voces, son las mismas que dixè à quatro sobre *Baxo*, porque sea subiendo, ò baxando el *Baxo* de *grado*, de *tercera*, de *quarta*, y de *quinta*, las demás partes han de hazer transito à las mismas especies. que dixè en el Capitulo antecedente: pues aunque sean mas veloces, ò mas tardos los movimientos de el *Baxo*, no haze al caso para los transitos de las voces. Advierto, que siempre que el *Canto Llano* moviere, el *Baxo* se ha de llevar à especie con èl, de modo, que se puedan poner las otras partes en las especies que les toca, segun el movimiento que hiziere el *Baxo*, conformandose, segun dixè en el Capitulo antecedente.

Y para que sirva de menos confusion à los que aprenden, pondrè aqui adonde puede mover el *Baxo*, segun el movimiento de el *Canto Llano*, de modo,

modo, que vengán las voces en sus puestos naturales. Si el *Canto Llano* sube de grado un punto, y el *Baxo* se halla en la *octava*, puede mover à la *decena*. Si se halla en la *quinta*, puede mover à la *octava*, ò puede ser *sexta*, quedandose en el mismo signo. Si se halla en la *decena*, puede ir à la *decena*, ò à la *docena*: si en la *sexta*, puede ir à la *octava*. Si el *Canto Llano* baxa un punto, puede ir el *Baxo* desde la *octava*, à la *quinta*, à la *tercera*, y à la *sexta*. Si se halla en la *docena*, puede ir à la *decena*, ò à la *sexta*, si se halla en la *decena*, puede mover à la *octava*, à la *quinta*, y à la *decena*, y tambien à la *sexta*.

De la *sexta* puede ir à la *quinta*, y tambien à otra *sexta*, y à la *tercera*. Quando el *Canto Llano* mueve de *tercera* subiendo, si se halla el *Baxo* en la *octava*, puede pasar à la *decena*, y à la *sexta*, si se halla en la *quinta*, puede ir à la *octava*, y à la *sexta*. Quando se halla en la *decena*, puede pasar à la *docena*, y à la *sexta*. De la *sexta* no puede hazer transito à ninguna otra especie que venga bien para las demás voces. Pues quando el movimiento de *tercera* es baxando en el *Canto Llano*, puede mover el *Baxo* de la *octava* à la *quinta*, y pasar à la *sexta*. Si se halla en la *docena*, puede pasar à la *decena*, y tambien à la *sexta*. Quando se halla en la *decena*, tan solamente puede pasar à la *octava*, ò à la *sexta*. Hallandose en la *sexta*, puede ir à la *tercera*. Quando el *Canto Llano* mueve de *quarta* subiendo, hallandose en la *octava* el *Baxo*, puede ir à la *docena*, y à la *decena*. Si se halla en la *quinta*, puede pasar à la *octava*, y à la *sexta*. Hallandose en la *tercera*, puede pasar à la *octava*, como la voz que huviere de ocupar la *quinta*, sea à *sexta*, ò *septima*. Tambien puede pasar de la *tercera* à la *sexta*, de la *sexta*, no puede hazer transito à ninguna otra especie que venga bien à la postura de las otras voces. Quando mueve el *Canto Llano* de *quarta* baxando, puede pasar de la *octava* à la *quinta*, y à la *sexta*. Si se halla en *docena*, puede hazer transito à la *decena* tan solamente. Hallandose en la *decena*, puede ir à la *sexta* solamente. Hallandose en la *sexta*, tan solamente puede pasar à la *tercera*.

Moviendo el *Canto Llano* de *quinta* subiendo, puede pasar el *Baxo* de la *octava* à la *docena*, de la *quinta*, à la *octava*, de la *decena*, à la *sexta*, ò *trecena*, y à la *quincena*. Y si se halla en la *sexta*, puede pasar à la *decena*. Quando el movimiento de *quinta* en el *Canto Llano* es àzia baxo, de la *octava*, puede ir à la *quinta*, à la *tercera*, y à la *sexta*: si se halla en la *docena*, puede ir à la *octava*, y à la *sexta*. Hallandose en la *decena*, tan solamente puede ir à la *sexta*: y si se halla en la *sexta*, solo puede ir à la *tercera*. Estos son todos los transitos, que puede hazer de especie à especie el *Baxo*, sobre todos los movimientos que puede hazer el *Canto Llano*, de modo, que vengán bien las otras voces en sus puestos naturales de à quatro, aunque ay algunos otros, pero es encontrandose dos voces en una especie, lo qual se ha de procurar que no sea, si tan solamente, hallandose el *Baxo* en *sexta menor* con el *Canto Llano*, y las dos voces que ocupan una especie, sea *tercera*, *sexta*, ò sus compuestas.

En quanto à las ligaduras, dixe, que se podian hazer todas las que à sobre *Baxo*, à mas de las que son proprias de el sobre *Tiple*, y no tan solamente se pueden hazer todas las de à quatro sobre *Baxo* como alli, sino es con alguna diferencia mas, como dirè. A quatro sobre *Baxo*, lo mas comun es, hazerse toda la ligadura dentro de un compàs, especialmente

la de *quarta*: y aunque se puede hazer passando de un *compàs* à otro, pero son las menos vezes, y quando se haze toda en un *compàs*, no puede dexar de hazer la prevencion en la misma falla donde ha de ligar, pero en el sobre *Tiple*, es comun el hazer la *ligadura* dentro de un *compàs*, como en passar de un *compàs* à otro, y quando se haze en un *compàs*, no solo puede prevenir en la misma falla donde ha de ligar, sino es, que puede en otra especie qualquiera que sea, assi consonante, como disonante, de donde se sigue mas variedad en las especies. Pueden se hazer tambien ligaduras entre las voces particulares de *segunda*, y *septima* como en el sobre *Baxo*, recibiendo las el *Baxo* en *quinta*.

Todas las ligaduras, que se pueden hazer sobre *Baxo* de *quarta*, y de *septima*, del mismo modo se pueden hazer aqui, recibiendo las el *Baxo*, como si fuera Canto Llano, y tambien se pueden hazer, no solo dentro de un *compàs*, sino es passando de un *compàs* à otro, assi previniendo en disonante para ligar en ella, ò en otra disonante, ò previniendo en consonante, para ligar en disonante.

A mas de todas estas *ligaduras*, se pueden hazer à quatro todas las que expliquè à tres sobre *Tiple*, añadiendo la quarta voz, que dirè aora el puesto que deve ocupar sobre cada una de ellas, y assi digo, que quando hiziere la ligadura una de las dos voces particulares, sea el *Contralto*, ò el *Tenor*, se atienda para poner la otra, en que especie està el *Baxo* con el Canto Llano. Si el *Baxo* està en *octava* de el, la voz que no liga, se ha de poner en *tercera*, ò *decena* de el *Baxo*, si este està en *quinta*, la voz que no liga, se ha de poner en *octava*. Siempre que estuviere con el Canto Llano en *sexta* el *Baxo*, el puesto de la quarta voz es la *tercera*, ò *decena*. Quando el *Baxo* se halla en *decena* con el Canto Llano, de la quarta voz es el puesto la *quinta*, ò *sexta* de el *Baxo*.

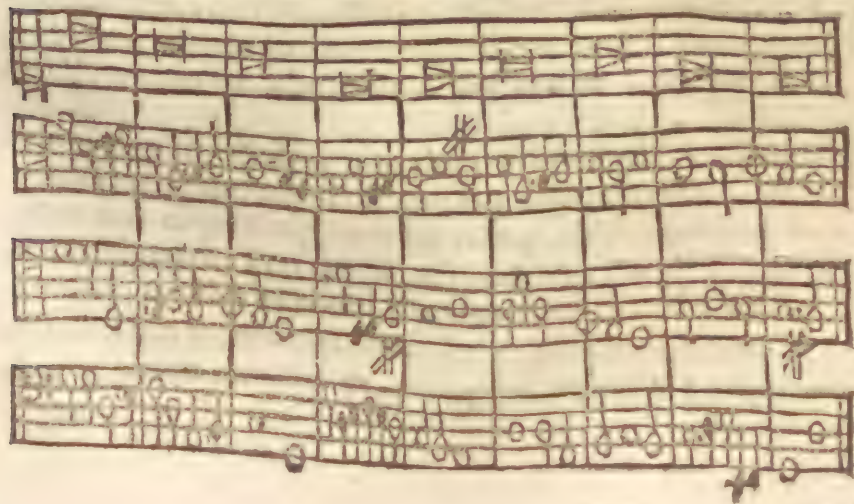
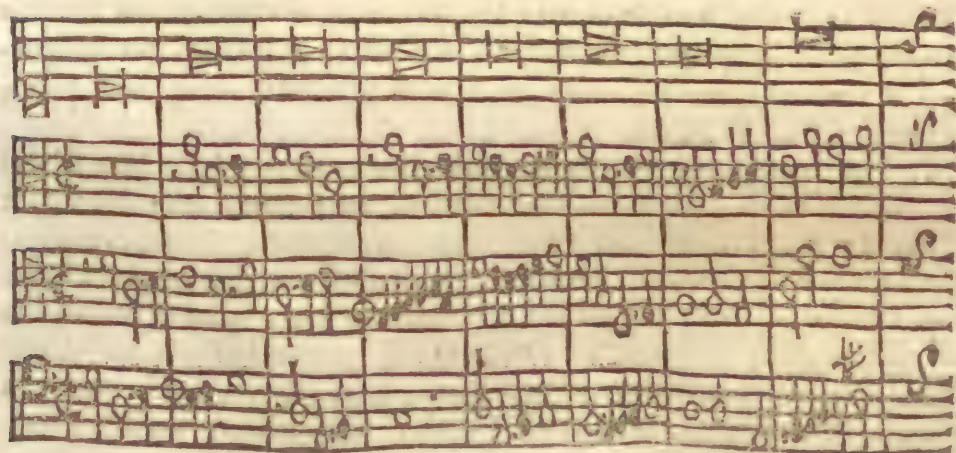
Quando la una voz liga en *septima* con el *Baxo*, si el Canto Llano està en la *octava*, el puesto de la quarta voz, es la *tercera*, ò *decena*, pero si el Canto Llano estuviere en la *decena* el puesto de la quarta voz es la *quinta*, ò la *octava*. Quando es el *Baxo* el que liga en *segunda*, ò *novena* con el Canto Llano, sobre la segunda parte de la *ligadura*, se han de poner las otras dos voces, la una en *sexta*, la otra en *quarta* de *Tritono*. La que està en la *sexta*, tiene salida al desligar el *Baxo* à la *octava*, ò à la *sexta*: la que està en *quarta* de *Tritono* à la *sexta*.

Tambien sobre dicha *ligadura* de el *Baxo* se pueden poner de otro modo, y es, la una, en *novena*, ò *segunda*, que sera *octava* de el Canto Llano, y la otra, en *sexta*, ò *quinta* de el *Baxo*. La de la *segunda*, ò *novena*, tiene su salida al desligar el *Baxo*, à especie imperfecta qualquiera que fuere. La que està en *quinta*, ò *sexta*, puede ir à qualquiera especie consonante. Quando el *Baxo* liga en *segunda* con alguna voz particular, es acompañando el Canto Llano con *quinta*, y la quarta voz se pone tambien en *segunda* ordinariamente: y con todas al tiempo de el desligar, ha de fer en especies imperfectas, menos si alguna de las que están en *segunda*, no vâ à la *quinta menor*, à prevenir alguna *ligadura*, que esto es permitido.

Estas son todas las *ligaduras* que se hazen à quatro sobre *Tiple*, y los puestos de la quarta voz sobre ellas, de donde puede verificar el Musico todo lo que dixe arriba acerca de la variedad de movimientos, especies, y
liga.

ligaduras, quanta mas es la de à quatro sobre *Tiple*, que la de à quatro sobre *Baxo*. Importará mucho al que estudia la musica, el que se exercite en hazer *ligaduras* sobre varios *Canto Llano* antes de exercitarse en los *passos*, para que tenga mas facilidad en ellos, teniendo vencidas las dificultades, que se ofrecen en los movimientos de el *Baxo* con el *Canto Llano*, y de las demás voces, y de saber coger à tiempo las *ligaduras*, y de el modo de acompañarlas.

Pero es bien, que esté prevenido en lo que yá advertí à tres sobre *Tiple*, que quando el *Canto Llano* estuviere en *fa*, no se ligue en la *segunda* que sea *mi*, sino fuere aviendose quedado ligado de el *compàs* antecedente, porque es *segunda menor*, dura, y alpera, y quanto menos tiempo se esté en ella, se sentirá menos su disonancia. Y tambien, que quando en la *quinta*, ò *docena* se huviere de poner el *Baxo* sobre *Fesaut*, que es en *Besabemi*, sea *Bemol*, porque sino lo fuere, sera *quinta falsa*. Es preciso el advertir, que muchas vezes es necesario ir à la *octava* de el *Canto Llano* el *Baxo*, despidiendose de la *docena*, moviendo de *quarta* àzia arriba, ò *quinta* àzia abaxo. Es postura dedicada à la quinta voz, pero es forçoso el usarla à quatro sobre *Tiple*, à vezes por razon de seguir el *passo*, ò dàle buen acompañamiento, y tambien, porque puedan estar las voces en diferentes consonancias, y otros motivos semejantes. En orden al entrar, y seguir los *passos* en esta especie de *conciertos*, me remito à lo que dexo dicho à tres sobre *Tiple*, y à quatro sobre *Baxo*, pues en todo se ha de guardar el mismo orden, en quanto à la imitacion de movimientos, figuras, y silabas quando se pudiere, y en quanto à las cuerdas por donde deven entrar, y seguirse, observando todo lo que dexo dicho, pues por huir prolixidad, no lo repito. Y porque en su práctica se verá todo observado.



El que pusiere la atencion en esta practica, y huviere leído con reflexion lo que dexo escrito en el contenido de este Capitulo, tendrá materia suficiente para poder trabajar esta especie de *conciertos* de à quatro sobre *Ti-ple*, que es el medio mas essencial el entenderlos radicalmente para ser buen Compositor en qualquiera especie de musica que fuere. Y assi encargo à los que la estudien, se detengan en ellos, hasta que estèn puestos a satisfaccion de los Maestros, porque es materia importantissima.

CAPITULO XIX.

EN QUE SE TRATA DE LOS CONCIERTOS
à cinco sobre Baxo, y explicacion de su
práctica.

EN los Capítulos antecedentes dexo dicho, como la perfecta musica consta de las quatro partes, ò voces: y ratificando lo mismo, digo, que aquella musica es perfecta en quanto à su composicion, que es à quatro tan solamente. Y es la razon, porque no tienen lugar mas partes, ò voces, para ocupar todas las consonantes à un tiempo. Ni tampoco es perfecta teniendo menos, por faltarle el lleno de la sonoridad, pues tanto quanto menos fueren las voces de la composicion, tanto de menos consonancias constará.

No añade perfeccion el ser el numero de voces mas que quatro, porque no aumenta la melodia. Que no tengan aumentos de melodia las composiciones de à cinco ni à mas voces, es la prueba clara: porque todas las que exceden à quatro, han de formar las mismas consonancias que forman tan solamente las quatro. La melodia es el efecto de las consonancias, porque aunque aya muchas voces, no se aumentan estas, luego no se puede aumentar el efecto de ellas.

Que no aumenta el numero de voces las consonancias, bien sabe el Musico que es assi, porque en una composicion à cinco, es preciso para acomodar la quinta voz, ponerla en la misma consonancia que aya otra: y porque aya dos voces en *quinta*, ò dos en *octava*, &c. no por ello sonará con mas dulçura, y suavidad la especie que fuere, pues la melodia es propiedad de la consonancia, y no nada de propiedad por ser doble: que el ser dos, es accidente, el qual porque se añada, no puede mudar la esencia. Pues segun Doctrina de el Filósofo, los accidentes no son necesarios. Y Alexandro Aphrodisio siente lo mismo, pues dize, que los accidentes no son demostrables como el sugeto por sí. Es tanto como si dixera, que puestas dos voces en una sola consonancia, no causan distinto efecto.

Y pues la musica à cinco voces no causa mas perfecta melodia que la de à quatro, no se puede tener por mas perfecta la que consta de cinco.

Y à lo que me pueden dezir, que las dos voces que ocupan una consonancia, puede estar la una en especie simple, y la otra en compuesta, como una en *octava*, y otra en *quincena*, y que siendo en distintas consonancias, ha de aumentar la melodia: y respondo, que aunque esté la una en consonancia simple, y la otra en compuesta, es sola una especie, y no se sien-

Arist. post 1. cap.
6. text. 15. *Acci-*
dentia non sunt ne-
cessaria.

Alex. Aphr. de 2.
met. vel apud lat.
3. co. 56. char.
78. col. 1. *Acci-*
dentia non cadunt
sub demonstratio-
nem, ut subiectum
per se.

siente mas ni menos melodia , aviendo dos voces en ella que una sola : y solo està la diferencia quando se halla la una en la simple , y la otra en la compuesta , en que tiene algun grado mas de armonia , siendo la causa el ser el sonido de la una agudo , y el de la otra grave.

Para los que no hazen distincion de la armonia à la melodia , digo , que no es todo uno : porque la armonia es una resultancia audible de la variedad de sonidos , y diversas quantidades , y la melodia es el deleyte , causado de las consonancias armonicas. Como mas expressivamente puede ver el curioso en lo que dexo escrito en la Primera Parte de esta Obra , Libro primero , Capítulos 14. y 15.

Pero para que puedan prescindir los Musicos la melodia de la armonia , me explico è con un exemplo practico. Y es , que si quatro voces naturales cantassen cada una su parte , segun el cuerpo , que naturalmente tuvieran , y aquella musica se bolviessè à repetir à media voz , pregunto : sonaria con mas dulçura la repeticion que sonò antes ? Lo cierto es , que no : aunque no serà tan armoniosa. Porque la diferencia , no està en la melodia , pues es tan deleytable la musica , allí siendo mas audible , como menos audible : aunque tiene mas grados de armonia , quanto mas resonante. De donde puede inferir el Musico la diferencia que ay de la armonia à la melodia : aunque siendo perfectas , son compañeras inseparables , por ser resultancia la una de la otra.

De todo lo dicho hasta aqui puede inferir el Musico , que toda la perfeccion de las composiciones està en las que son à quatro : y que todas las voces que se añaden , las deven considerar como accidentes , y no como esenciales para la perfeccion de la musica.

Y aun por esta razon sin duda en Italia , la mayor parte de las composiciones son solamente à quatro : pues aun quando se juntan los Coros , cantan una misma musica unos , y otros. Pero como los Musicos Españoles no se contentan con componer solo à quatro , sino es que quieren aumentar los grados de armonia , componiendo à cinco , à seis , à ocho , y à mas voces , me ha parecido escribir *conciertos sobre Canto Llano* à cinco , por conformarme con la practica de la Nacion Española.

Guardase en todo el mismo orden , segun dexo explicado à quatro sobre Baxo , en quanto à los movimientos , y *ligaduras* , y solo se diferencian à cinco , en que se dobla una consonancia. Esta es , unas vezes la *octava* , otras la *quinta* , y tal vez una de las especies imperfectas. Es lo mas regular el doblar una de las especies perfectas.

Y la razon de ser mas proprio puesto de quinta voz , es , porque las especies perfectas nunca pueden ser tan armoniosas como las imperfectas , y y menos , la *octava* , y sus compuestas que la *quinta* , con tener mas grados de perfeccion : porque la perfeccion consiste en la gran similitud de sonidos , de que consta , y quando mas semejantes estos , es menos armoniosa la consonancia que forman.

Pero en las especies imperfectas , son mucho mas desemejantes ; y por esso son mas armoniosas. Y toda especie disonante lo es mas que la consonante , por ser mas opuestos sus dos extremos , ò sonidos de que se forma.

Por esso , quando es una la voz que se añade como à cinco , es una de las especies perfectas la que se dobla : y aun siendo allí , una sola voz que aya

en imperfecta, se percibe mas armonia, que de dos que aya en la perfecta

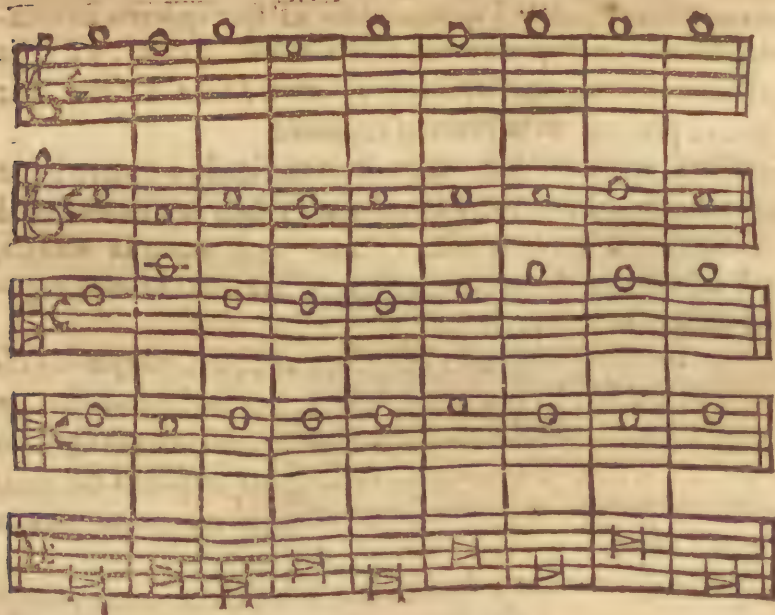
En un caso, ò otro se dobla la *tercera*, y à vezes la *sexta*, pero es en aquellos que no se puede doblar en ninguna de las perfectas sin grave inconveniente: como es algun encuentro de los prohibidos, el no dár dos especies perfectas de un mil mo genero, ò con el motivo de alguna imitacion, ò otros semejantes à estos.

Y para que no aya duda, quando deve fer la *octava* doble, ò quando la *quinta*, lo iñe explicando segun todos los movimientos que puede hazer el *Canto Llano*. Y assi digo, que si sube un punto de grado, es lo natural doblar la *octava*, baxando una voz de la *decena* à ella, y subiendo otra desde la *docena* à la *quincena*. Baxando, lo natural es doblar la *quinta*, subiendo una voz de la *decena* à la *docena*, y baxando otra desde la *octava* à la *quinta*. Quando mueve el *Canto Llano* de *tercera* subiendo, tambien es la *octava* la que se deve doblar, passando à ella una voz desde la *decena*, y baxando otra desde la *docena*.

Quando en el *Canto Llano*, es el movimiento de *tercera* àzia abaxo, se dobla la *quinta*, ò sus compuestas, passando una voz de la *decena* à la *docena*, y otra subiendo de la *octava*.

Subiendo el *Canto Llano* una *quarta*, se dobla la *octava*, ò sus compuestas, baxando una voz de la *docena*, y subiendo otra de la *decena*. Si baxa *quarta* el *Canto Llano* se dobla la *docena*, baxando una voz de la *decena*, à ella, y subiendo otra de la *octava*.

Subiendo *quinta* el *Baxo*, tambien es la *quinta*, ò *docena* la que se dobla, baxando una voz de la *decena*, y subiendo otra de la *octava*. Quando baxa *quinta*, es la *octava*, ò sus compuestas la que se dobla, una voz baxando de la *quinta*, ò *decena*, y otra subiendo de la *tercera*, ò *decena*. Como mas claramente se verá exemplificado.



Este es el comun modo que se pone la quinta voz regularmente: pero por quanto muchas vezes se halla doble la especie, de modo, que no viene bien la voz para doblar al movimiento.

so que se sigue la que le toca, queda à la discrecion de el Musico el disponer la postura, de modo, que no aya impropriedad. En lo que deve estar advertido, es, en doblar la especie, de modo, que estèn las dos voces en octava, siempre que no huviere inconveniente para ello: porque ay gran diferencia

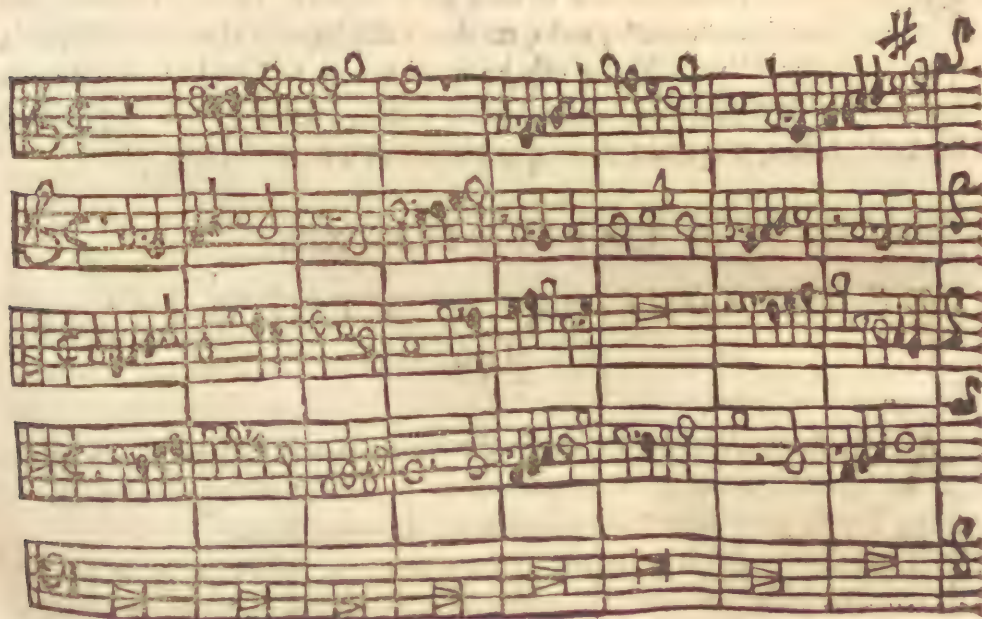
cia en quanto à la armonia , de poner dos voces en *octava* , à ponerlas en *Vnisonus* , como dexo dicho en el Capitulo 4. de el Primer Libro de esta Segunda Parte.

Quando se haze la *ligadura* de *quarta* al tiempo de la prevencion de ella, es el puelto de la quinta voz la misma *quarta*, sea *octava* arriba, ò en *Vnisonus* de el que liga.

Y satisfaciendo à la duda que se puede ofrecer à los nuevos Compositores de que porque se dobla la *falsa*, si dexo dicho, que siempre que no aya inconveniente, ha de ser una de las especies perfectas, y en caso de averlo parece ser lo natural doblar una de las especies imperfectas, por ser consonantes: dov la solucion à esta duda, diziendo, que la *quarta*, quando està acompañada con *sexta*, se tiene por especie consonante; como yà dexè bastantemente explicado en los cap. 9. y 10. del Primer Libro de esta Segunda Parte. Y siempre que se dobla, lo està; porque al tiempo de formar la *ligadura* (que es en su segunda parte) se ponen las dos voces en *quinta*, assi la que ocupò la sexta, como la que doblò la *quarta*.

Para confirmacion de lo dicho, repare el Musico, en que la *septima*, ni la *segunda* no se doblan quando previene *ligadura* en ellas como la *quarta*: porque estas siempre son especies disonantes, assi acompañadas, como solas; y el aumento en la disonancia, es aumentar el mal efecto que causa.

Prevengo, que para estos conciertos à cinco, la parte que se añade, puede ser *Tiple*, *Contralto*, ò *Tenor*; pero lo comun es ser *Tiple*. Pondré aora su practica, para que pueda notar el Musico en ella, como està conforme à todo lo que dexo explicado.





De este modo se trabajan los *conciertos* à cinco sobre Baxo; y aunque dixe, que la musica à cinco, y à mas voces, no aumenta perfeccion mas que la que ay à quatro, no obstante, es muy conveniente el trabajar en ella: porque se exercita el discurso, se consigue facilidad en las posturas, se adquiere luz para todo genero de compolicion à cinco; yà en orden à las *ligaduras*, y yà en orden à entrar los *passos*: Que aunque en otras Naciones no practican las composiciones à mayor numero de voces, que à quatro, basta que en España se usen para explicar yo lo necessario para su intelligencia; pues de otro modo, no daria desempeño al titulo de Escuela que doy à esta Obra. Y por esso he querido que fuese el asunto de este capitulo, la explicacion à cinco à sobre Baxo, y en el que se sigue daré fin à este Libro, trat ando de lo que pertenece à cinco sobre Tiple.

CAPITULO XX.

DE LOS CONCIERTOS A CINCO SOBRE Tiple.

A Viendome resuelto à escribir de los *conciertos* à cinco, (aunque no tan necessarios como à quatro) es preciso el proseguir con los de sobre Tiple, pues dexo yà explicados los de sobre Baxo.

Toda compolicion es forzosa; pues aunque en toda especie de musica, deven concordar las partes, ò voces unas con otras en consonancia, pero en esta, no solo es assi, sino es, que por ser musica sobre Canto Llano, es la voz con quien singularmente se deve atender, à que todas convengan con el, en movimientos, especies, y *ligaduras*; componiendo un agregado, assi de Canto Llano, como de Canto de Organo, que aunque de muchas partes compuesto, es una sola especie de compolicion, segun doctrina de Averroes. Pues dize, que la multitud de partes, se considera, ò mide como un solo agregado de una sola especie.

Aver. in 10. metaphy. text. & com.
10. chart. 125.

Multitudo omnis
mēsuratur per unum
sua speciei.

Y mas particularmente lo expresa en estas palabras Simplicio, pues dize ser la multitud de cantidad discreta. Y como esta es la que pertenece à la musica, es lo mismo que dezir, es una multitud de movimientos, de sonidos en diversas voces, y consonancias, la qual multitud constituye un solo agregado. Pero como compuesto este de muchas cantidades, es preciso el dezir algo de algunas de ellas, explicando lo mas necessario para la inteligencia de la practica.

Simpli. in præd.
chart. 31. Multi-
tudo est quantum
discretum.

En las composiciones de à cinco sobre *Tiple*, donde mas dificultad puede hallar el Musico, es en los movimientos de las partes. Y aunque à cinco sobre *Baxo* explique las posturas, segun todos los movimientos que puede hazer el *Baxo*, subiendo, y baxando, y en el sobre *Tiple* son los mismos movimientos que en el sobre *Baxo*, y tambien las posturas; pero no pueden dexar de variarse mucho, por la razon, de que alli, el *Baxo* es el *Canto Llano*, y concordando todas las voces con el *Canto Llano* concuerdan con el *Baxo*.

En el sobre *Tiple* es distinta parte la de el *Canto Llano*, que la de el *Baxo*; y no siempre que las otras partes concuerdan con el *Baxo*, concuerdan con el *Canto Llano*: porque si se halla en *sexta* el *Baxo* con el *Canto Llano*, y con otra voz en *quinta*, (no siendo *ligadura*) las dos concordarán con el *Baxo*; pero no entre si la una con la otra.

Y alli mismo en otras muchas especies puede suceder, como si el *Baxo* estuviera en *novena* con el *Canto Llano*, fuera por *ligadura*, ò fuera por *gleffa*, y otra voz saltando, moviera à la *tercera* con la una, y otra voz convenia el *Baxo*: pero no convendria la voz particular con el *Canto Llano*, por ir con movimiento improprio à la disonante.

Otras vezes convienen en las especies, y no convienen en los movimientos, por ser preciso, que unos sean mas veloces, otros mas tardos, y otros à un tiempo. En el sobre *Baxo*, quando mueve el *Canto Llano*, mueven las otras partes las mas vezes: en el sobre *Tiple*, no siempre que el *Canto Llano* mueve, mueven todas; pero si siempre que mueve el *Baxo*, ò por lo menos las mas.

De un movimiento à otro de el *Baxo*, es inescusable, el que dexe de aver dos, ò tres movimientos en otra voz; singularmente en aquella, que deve ocupar el puesto de la quinta voz, en la postura siguiente, moviendo de donde se halla, al puesto de donde ha de caer.

Dixe à quatro sobre *Tiple* de todos los modos q̄ podia cantar el *Baxo*, segun en la especie que se puede hallar con el *Canto Llano*, para poder acompañar las *ligaduras* de las otras voces: y me parece ser necessario bolverlos à dezir, para q̄ se vean las especies que deve ocupar la quinta voz. Y assi dirè, que especie es la que se ha de doblar segun en la que se halle el *Baxo* con el *Canto Llano*. Si estos dos se hallan en *octava*, ò en otra de sus compuestas, puede doblarse qualquiere de las dos especies perfectas: y será aquella que viniere mejor para el movimiento siguiente.

Quando el *Baxo* se halla en *docena* de el *Canto Llano*, ò en su compuesta, lo mas ordinario es doblar su *octava*; aunque no es regla tan general, que no sea preciso muchas vezes el que sea la *quinta*.

Quando se halla el *Baxo* en *decena*, unas vezes se dobla la *quinta*, y otras la *octava*, segun el movimiento que huviere de hazer el *Baxo*. Quando este se halla en *sexta*, se doblan las dos especies imperfectas.

En quanto al entrar los *passos*, se ha de guardar el mismo orden que à

quatro, pues no tiene otra diferencia la quinta voz. Aunque advierto, que si fuere el *Tiple* el que entrare el primero, siendo encima de el *Canto Llano*, se ha de usar de las especies perfectas, como si fuera sobre *Baxo*, hasta que entre otra voz. En la practica que pondre de esta especie de *conciertos*, hallará el nuevo Compositor, todo lo que dexo explicado, assi en quanto á los movimientos, y posturas de á cinco voces, como el orden que se deve guardar en entrar los *passos*, y seguirlos. Pero conviene, que ponga la atencion en lo que vá figurado, para que pueda sacar la utilidad de el aprovechamiento en esta especie de musica, y que con su inteligencia se facilite en qualquiera otra.



Ay algunos Maestros, que à los que estudian la musica les hazen trabajar sobre *Canto Llano*, no solo a cinco, pero à seis, y à siete: y aunque es provechoso para exercitar el discurso, no obstante, yo lo tengo por tiempo ocioso, el que se emplea en ello: porque aviendo de trabajar en musica suelta à seis, à siete, à ocho, y à mas voces, y siendo todas las posturas unas, no hallo que sea necesario el emplear el tiempo sobre *Canto Llano*.

A mas, de que el que trabaja bien la musica à quatro, assi sobre *Baxo*, como sobre *Tiple*, le basta para entender bien la composicion: pues aunque sea à mas numero de voces, sabiendo las especies que se han de doblar, ò triplicar, tendrá la suficiencia para trabajar qualquiera composicion.

Aunque he tratado de los *conciertos* à cinco, mas ha sido por conformarme con la practica que ay en enseñar, que por conocer que sean necesarios: pues como he dicho, basta que se entienda la musica à quatro bien, para trabajar composiciones de multitud de voces.

Pareceme yà dár fin à este Libro; pues todo lo que he tratado en él, es lo suficiente, para que adquieran luz de la musica, los que la estudiaren; mayormente, si leen todo su contenido con reflexion: aprovechandose de las reglas, y preceptos que dexo insertos; pues haziendolo assi, se habilitarán para entender lo que adelante iré tratando.



LIBRO TERCERO

DE ESTA SEGUNDA PARTE

DE ESCUELA MUSICA.

EN QUE SE TRATA DE LA COMPOSICION
à qualquier numero de voces que fuere: y de las Reglas que
ha de observar un buen Compositor, para sacar las
obras perfectas.

CAPITULO PRIMERO.

EN QUE SE EXPLICA LA ORDINACION,
y composicion de à tres voces en musica suelta.



L Musico que quisiere lograr el ser buen Compositor, le importará mucho el aver leído con reflexion quanto dexo escrito hasta aqui; assi en la Primera Parte de esta Obra, como en los dos Libros antecedentes de esta. Pues todas las reglas contenidas en ella, vãn dirigidas à la mas perfecta armonia, y melodia. En el Primer Libro de esta Segunda Parte, dexè explicadas las qualidades de todas las especies, assi consonantes, como disonantes, y como se devian usar en la musica. Materia tan importante al Musico el saberla, como el no poder componer con acierto, si la ignora. En el segundo dexo explicada la forma practica de todas las especies armonicas, assi entre solas dos voces (que son los *Contrapuntos sueltos*) como à conciertos à tres, à quatro, y à cinco. Son todas estas especies de composicion armonica, sobre voz forçosa, à la qual se añade la circunstancia de ser *Canto Llano*, que por mas tardo en los movimientos, es mas preciso exercitar el discurso, para que convengan todas las partes entre si, hasta formar un agregado de un solo numero sonoro. Y aviendo yà dicho lo que basta, segun mi corta inteligencia, de semejantes composiciones, pareceme conveniente aora tratar de las de musica suelta, que la llaman assi los Practicos, no tanto, porque dexe de aver voz forçosa, como, porque aunque la aya, no es de *Canto Llano*.

Dixe, era materia importantissima, el que el Musico huviera leído con reflexion lo que dexo escrito, porque estando bien puesto en las reglas, y exercitado en la musica forçosa, tiene andada la mayor parte de el camino, para llegar à la perfecta inteligencia de todo genero de armonia. Y aviendo de tratar en este Libro de varias especies de composicion, se le harán todas faciles, estando bien exercitado en aquellas. La primera que convendrá practicar el que estudia, será la de à tres voces *suelto*. Para lo qual

qual importa se determine un *Baxo* que sea de nota blanca, como *semitbreves*, y *minimas*, con algunas *seminimas*, aunque de esta especie de figuras han de ser las menos; y sobre el se han de poner las otras voces, de modo, que no falte de especie imperfecta una, siempre que tuviere lugar, ocupando otra una de las especies perfectas: observando el uso de qualquiera que fuere, segun las reglas que dixe en los *conciertos à tres*, que es la *octava* baxando el *Baxo*, y subiendo la otra voz; y la *quinta* al contrario.

Pero advierto, que en caso de faltar perfecta, ò imperfecta, es mejor que no aya perfecta, que el que dexe de aver imperfecta, por la razon de no ser tan armoniosas las especies perfectas, como las imperfectas: y por esto será mas armoniosa la postura, en que huviere una voz en *tercera*, y otra en *sexta*. Aunque por tener algun grado menos de melodia, se ponen por mayor sonoridad, ordinariamente una en perfecta, y otra en imperfecta. Que las dos en imperfecta, no se han de poner sin algun motivo: como es quando ay algun punto *sustenido* en el *Baxo*, el qual no tiene *quinta* ni *octava*, que no sean las dos especies accidentales. Y tambien, quando es necesario por algun *passo*, y por no subir ni baxar mucho las voces: y otros motivos semejantes que puede tener el Compositor; en los quales se ha de gobernar segun razon.

Siempre que el *Baxo* huviere de subir algun *semitono*, como *mi*, *fa*, será mayor acierto sobre el *mi*, poner una voz en *tercera*, y otra en *sexta* (sino se hiziere *ligadura* de *quinta menor* sobre el.) Es postura que suena muy bien, mayormente siendo *sexta menor*, como lo es las mas vezes: y como de esta passa à la *quinta* subiendo el *Baxo*, causa muy buen efecto. Siempre que el *Baxo* cantare de el modo dicho, se han de poner las voces sobre el *mi*, como sobre los puntos *sustenidos*: exceptando los casos, en que la voz que se hallare en *sexta*, le fuere preciso el que mueva à otra especie quando el *Baxo* mueve. Como puede suceder por algun *passo*, ò para prevenir alguna *ligadura*, por la qual razon no puede ir el *Baxo* à la *quinta*: y segun fuere la postura siguiente, puede dexar de ser *sexta menor* sobre el *mi*, y hazerla mayor. Pero la otra voz, ocupando siempre la *tercera*, sea *mayor*, ò *menor*, segun conviniere por la razon de la postura que se huviere de seguir.

En otros muchos casos puede suceder el faltar la especie perfecta, como quando ay *ligadura*, que si es el *Baxo* el que la haze, puede ocupar una voz la *sexta*, y otra la *quarta* de *Tritono*, ò la *segunda*: y tambien se pueden poner de modo, que no aya ninguna especie, ni perfecta, ni imperfecta, poniendo una en *segunda*, ò *novena*, y otra en *quarta* de *Tritono*: y en caso semejante, tampoco en la postura siguiente, ha de aver especie perfecta. Porque la voz que ocupava la *quarta* de *Tritono*, deve ir à la *sexta*, y la de la *segunda* à la *tercera*, ò *sexta*, que es al tiempo que desliga el *Baxo*. Y se ha de tener por maxima asentada, que ninguna de las dos voces que ocupan la *quarta* de *Tritono*, y *segunda* sobre la *ligadura*, puede ir à *quinta* ni *octava* al tiempo de el desligar, sin que se cometa impropriedad grande. Quando sobre el *Baxo* se haze *ligadura* de *septima*, tambien puede dexar de ocupar la especie perfecta la otra voz (aunque no sera impropriedad el usar de ellas si quiere el Compositor:) pero el lugar ordinario donde se pone es la *decena*. Tambien es postura ordinaria sobre aquellos signos que no tienen *quinta perfecta* naturalmente, poner en
lugar



lugar de ella una voz en la *sexta*, y otra en la *tercera*, ò *decena*.

Siempre que se liga con una voz en *quinta menor*, es impropriedad el poner otra voz en la *octava*, por dos razones: la primera, porque aumenta la dítónica con la *quarta* de *Trisono*, que se forma en la voz que liga en *quinta falsa*: y la otra es, porque deve estar en la *sexta*, para que sea realmente *ligadura*: pues como yá dixé en el Libro 1. de esta Segunda Parte, Cap. 17. no era rigurosamente de *quinta menor*, sino es de *segunda* entre las voces particulares, por razon de hallarse otra voz en *sexta*, que es el puesto donde deve estar. A mas de los casos dichos, en otros muchos puede suceder el faltar la especie perfecta en una postura, ò otra. Que el aver dicho arriba, que una voz devia ocupar la especie perfecta, y otra la imperfecta, se ha de entender, quando no tiene motivo el Compositor para que dexé de ser allí: pero quando lo tiene, por leve que sea, puede dexar de aver especie perfecta en la postura. Mucho menos son los casos en que puede faltar la especie imperfecta, pues solo en aquellos puede suceder, que por razon de entrar un *passo*, ni tenga lugar, ò por no cantar mal una voz, siendo poco el tiempo que ocupen las dos perfectas: y aun de este modo se ha de procurar, que no sea al tiempo que dè, ni alze el *compàs*, porque es quando mas se nota.

Tambien puede suceder en un final acabar una voz en *octava*, y otra en *quinta*, venerando la autoridad de los Musicos Antiguos que lo hazian allí siempre en sus Obras. aunque los Modernos lo harán mal de usarlo sin el motivo de escular el que canten mal las voces. Porque yá en la practica moderna, está introducida en los finales la *tercera*, ò *decena* mayor, y no sin fundamento, pues son mas armoniosos de este modo. Fundavanse los Antiguos para concluir sus Obras solo en las especies perfectas, en aquella regla, que en varias partes de los Libros antecedentes dexó escrita, la qual dispone, que los principios, y finales de las Obras, ayan de ser en consonancias perfectas. Dexo yá explicado el fundamento que tuvieron para instituir dicha regla, y por esso no lo repito aqui: pero dirè, que si practicaron nuestros predecesores en los finales tan solamente la *quinta*, y la *octava*, fundados en dicha regla, y los Modernos usan de la *tercera*, ò *decena* à mas de las especies perfectas, no es con menos fundamento: pues sin faltar à dicha regla, hazen los finales mas armoniosos.

Que no se falta à la dicha regla, es claro, segun la explicacion que se deve dár à ella, y es, que se deve entender segun las especies perfectas de el Tono: y quando son tres las voces, acabando una en *decena* de el *Baxo*, las otras dos acaban en la cuerda de el Tono, y son la mayor parte. Y aun quando no son sino dos, acaba siempre la una: y si es sobre acompañamiento la musica, à mas de acabar la voz que sirve de Baxo, acaba el acompañamiento tambien en el Tono: y de qualquier modo que fueren las composiciones, siempre son mas, ò à lo menos tantas las voces, que acaban en especies perfectas: que por lo mucho mas que tiene de armoniosa la *decena*, basta con una, aunque sea la composicion à cinco.

Tambien puede suceder en una postura à tres aver especie perfecta, y no imperfecta: como ligando el *Baxo* en *segunda* de una voz, acompañar la *ligadura* otra con *quinta*. Pero en caso semejante, no haze falta la especie imperfecta, porque es mas armoniosa la *segunda*. Y tambien puede suceder no aver ni especie perfecta, ni imperfecta, poniendo sobre la *ligadura*

dura de el *Baxo*, una voz en *quarta* de *Tritono*, y otra en *segunda*, como dixe arriba: que por ser mas armoniosas las especies disonantes que las consonantes, no se necessita, para mayor armonia de ellas. Y aun en postura semejante, ay especie imperfecta entre las voces particulares; pues no se escufa de la *tercera* entre la *segunda*, y *quarta* de *Tritono*. Y si es *novena* en lugar de la *segunda*, forman *sexta* entre las dos. Y assi de todo lo dicho, ha de inferir el Musico, que es mas importante el uso de las especies imperfectas, que el de las perfectas: y conviene que sea assi para la mayor armonia.

Vna postura en que aya *tercera*, y *quinta* con el *Baxo*, es mucho mas armoniosa que otra en que aya *quinta*, y *octava*: y es la razon, que en la que ay *tercera*, y *quinta*, ay dos *terceras*; una la que se forma con el *Baxo*; y otra, entre las dos voces particulares. En la que ay *quinta*, y *octava*, tan solamente media una *quarta* entre las dos voces: y esta es especie perfecta tambien. Las especies perfectas, no son tan armoniosas como las imperfectas, y aviendo dos especies imperfectas, de necesidad ha de ser mas armoniosa la postura: y especialmente si la *sexta* es menor, añade grados de melodia, sobre ser mas armoniosa. Todo lo dicho hasta aqui, es en quanto à las especies en que se deven poner las voces à tres. En quanto à las *ligaduras*, dirè aora, que se pueden hazer en todas las disonantes, que son capaces de ser ligadas: por^o que se puede hazer de *septima*, de *quarta*, de *segunda*, assi con el *Baxo*, como entre las voces particulares, y de *quinta menor*: observando en ellas todo lo que dexo escrito en el Libro 1. desde el Capitulo 16. hasta el Capitulo 18. inclusive. Pues en quanto à la prevencion, puede ser en especie consonante, y en disonante, assi en la que ha de ligar, como en qualquiere otra de aquellas, en quien se permite la *ligadura*.

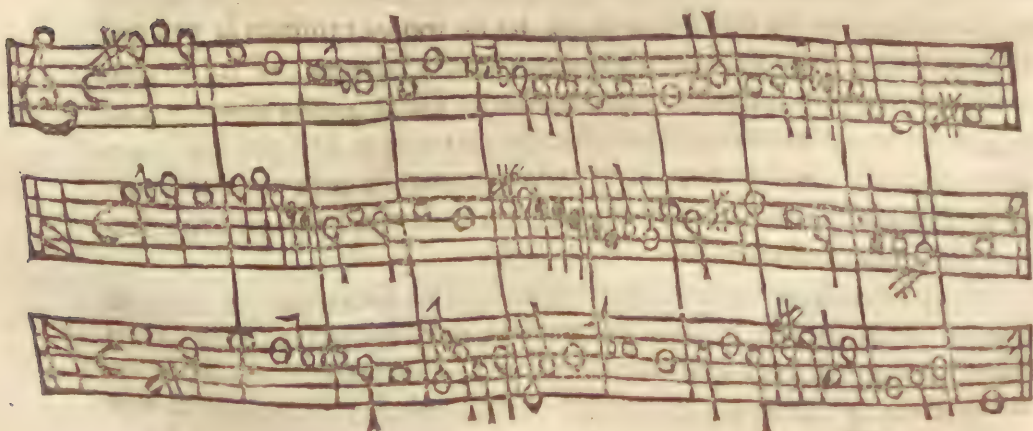
En quanto à la segunda parte de ella, que es quando està formada, ha de ser siempre en especie disonante. La tercera parte, que es quando desliga, ha de ser en especie imperfecta, y esta, la mas cercana: aunque con la diferencia que dirè. De la *septima*, y *segunda*, puede desligar tanto en *sexta* como en *tercera*: pero de las demás *falsas*, ha de ser en especie determinada, como de la *quinta menor*, en la *tercera*, y de la de *quarta*, en la misma. Aunque con el *Baxo*, se puede en la *sexta*: por la razon, de que no es *ligadura* con el, rigurosamente, sino es de *segunda* entre las voces particulares: y pues desligue en *tercera* con la que haze padecer, desliga bien. Quando de la *ligadura* de *septima* ha de desligar en *tercera*, es preciso que mueva el *Baxo*: y si de la *ligadura* de *segunda* ha de desligar en *sexta*, ha de mover tambien la voz que haze padecer. Para desligar de la *quarta* en la *tercera*, ni ha de mover el *Baxo*, pero si para desligar en *sexta*. De la *quinta menor*, precisamente ha de mover el *Baxo* subiendolo, para que desligue en la *tercera*. Quando à la *ligadura* de *segunda*, acompaña otra voz con *quarta* de *Tritono*, tambien ha de mover para ir de ella à especie imperfecta, sea *sexta*, ò *tercera*.

He querido hazer esta explicacion de las *ligaduras*, porque todos los nuevos Compositores, quando se exercitan en hazer musica suelta à tres sobre un *Baxo*, han de observar la maxima de no perder ocasion de hazer quantas *ligaduras* cupieren sobre el; haziendolas todas con la voz

que se hallare mas cerca del Signo donde haviere de ligar: y si se hallaren tan cerca una como otra, se ha de disponer la *ligadura* con aquella que viniere mejor, para proseguir adelante. Tambien importa, que se ciñan las voces, de modo, que no suban, ni baxen mucho, para que el Musico haga habito de componer para todos: pues no todas voces pueden subir ni baxar igualmente. Ay *Tiples*, y *Contraltos*, que no pueden exceder de el termino de las cinco lineas, y otros que pueden exceder, especialmente por arriba tres, y quatro puntos. Tambien importa el saber, quando se han de hazer algunas *terceras*, ò *sextas mayores* con *sustenidos*, ò *Bemoles*; para lo qual diré algunas reglas generales.

Siempre que cerrare clausula, que es bolver al punto donde ligò, siendo *octava* con el *Baxo*, si fue *sexta* la especie precedente, ha de ser mayor, y si *tercera*, tambien: y lo mismo aunque no aya precedido *ligadura*, pues suba de grado de la especie imperfecta à la *octava* de el *Baxo* la voz particular. Si fuere *sexta*, y el *Baxo* baxare de *Semitono* para ir à la *octava*, yà es *sexta mayor*, y no ay necesidad de hazerla accidentalmente. Pero si el *Baxo* baxare de Tono, como *mi*, *re*, ò *la*, *sol*, &c. es *sexta menor* naturalmente, y se ha de hazer mayor con el *sustenido*. Siempre que el *Baxo* mueve de *quinta* àzia abaxo, ò de *quarta* àzia arriba, la *tercera*, ò decena de que se despide la voz que vâ à la *octava*, tambien ha de ser *mayor*. No digo mas de esta materia, porque la trate yà con mas expression en el Capitulo 11. del primer Libro de esta Segunda Parte.

Tambien digo, que la *octava* se puede usar subiendo el *Baxo* una *quarta*, y otra voz de grado, despidiendole de la *decena*. Y à mas de este modo, se puede usar de otro, que es por movimiento *contrario conjuntivo*, baxando la voz alta de la *decena* de grado, pero ha de ser con el motivo de prevenir *ligadura*. La *quinta* se usa tambien de tres modos extraordinarios, los dos son por movimiento *recto*, y el otro por movimiento *contrario disjuntivo*. Dixe yà de estos modos extraordinarios de usar la *octava*, y *quinta* en el Libro primero: de la *octava* en el Capitulo 5. y de la *quinta*, en el Capitulo 7. y por esto aqui no digo mas. Ahora podrá reparar el curioso en la practica que pondré de musica *suelta* à tres, y hallará todo lo que he explicado en ella: assi en orden à las posturas de las voces, como en no perder la ocaion de hazer *ligaduras* siempre que tienen cabimiento.



Este es el orden que se ha de guardar en poner las voces à tres sobre un *Baxo* determinado, allí en el modo de usar de las especies connotantes, como en el hazer las ligaduras: y quando yà estuviere practico el nuevo Compositor en esta especie de musica, se podrá exercitar en trabaxarla con passo. Para lo qual devo advertir, que à los principios será conveniente el que los Maestros les escrivan un *Baxo*, el qual esté dispuesto, de tal modo, que puedan entrar las voces, y seguir el passo sobre él, para que despues de facilitarfe, lo puedan hazer à su arbitrio, semejante al que se sigue.



En quanto al entrar las voces con el *passo* se ha de guardar siempre la cuerda de el *Tono*, como dexo dicho en varias partes, y con expresion dirè en el Capitulo siguiente. En quanto à la disposicion de él, ha de ser de modo, que se entre igualmente con todas las voces, variando cada vez de puesto, sin entrar fuera de la cuerda de el *Tono* que fuere ninguna voz en todo el progreso de la composicion. En orden à esta materia, me dilatarè mas en el Capitulo siguiente.

CAPITULO II.

DE LA ORDINACION, Y DISPOSICION

con que se deven trabajar las composiciones de à quatro suelto, y circunstancias que se deven observar en ellas.

Para que se le pueda dàr justamente el titulo de Compositor à un Musico, es necessario que entienda el Arte de la musica, teniendo la ciencia adquirida de tres partes importantissimas para la mayor perfeccion de ella. Dixe en el Capitulo 19. del Libro antecedente, que la musica à quatro era la mas perfecta, y para que lo sea, deven concurrir con toda perfeccion las tres partes. Que son *composicion*, *ordinacion*, y *disposicion*, que es la razon en que se funda el Arte: pues en tanto se trabajaran las Obras con èl, en quanto vayan fundadas en razon, segun doctrina de Eustracio. Ha de ser la materia de este Capitulo tratar de la musica à quatro suelto, donde es forzoso explicar en que consiste su mayor perfeccion. Y dando principio por una de las tres partes que he dicho, que es la composicion, digo con Aristoteles, que composicion es un cumplido agregado de multitud de quantidades diversas, assi en numero, como en magnitud.

Conforme à esta doctrina deven ser las composiciones musicas, agregado que consta de diversas quantidades; como son sonidos, especies consonantes, assi perfectas, como imperfectas, y disonantes, movimientos, tiempos, y figuras; quantidades todas que constituyen el agregado de un solo numero sonoro. Y el componer, y juntar tantas, y diversas quantidades en un solo numero; pide singular atencion del Musico, colocando los sonidos cada qual en el lugar que le toca para la formacion de las consonancias, assi perfectas como imperfectas, segun la ocasion lo pide; usando de las especies disonantes, segun las reglas que dexo escritas en el discurso de esta Obra. Disponiendo los movimientos de las voces, ò partes, assi en los transitos de una especie à otra, como en quanto à la armonia, y melodia: no usando modos de cantar alperos, y desagradables. En quanto à los tiempos, dando el ayre que pide cada uno; y à las figuras, su justo valor; reduciendo todas estas quantidades al compuesto armonioso de un sonoro agregado. La segunda parte en que se deve poner la atencion, es en el orden; coordinando todas las quantidades, assi en el lugar, y tiempo, como lo pidiere el caso. Segun Alberto Magno, se deve considerar la ordinacion de dos modos. El primero, es el orden que se deve guardar en los principios para la perfeccion del todo; el segundo, es el orden que se ha de guardar en medir, y figurar las partes que le constituyen.

En quanto al orden que se deve guardar en los principios de las composiciones musicas, es, que sean con movimientos tardos, comenzando à espacio, no con movimientos acelerados de las partes, ò voces; siendo la medida, ò compàs igual, assi en los principios, como en todo el progreso de la Obra; (menos que adelante, por algun accidente, aya de aver alternacion en èl.) Tambien se deve guardar el orden en los principios de entrar en la cuerda del Tono las partes, ò voces. Si la en

Eust. 3. moralium
cap. 3. char. 127.
*Artes certe sunt,
quæ ex necessarijs
rationibus progre-
diuntur.*

Arist. 1. de Cælo
text. 34. char. 254.
*Compositum ex fi-
nitis multitudine,
& magnitudine fini-
tum est, & multi-
tudine, & magni-
tudine.*

Alb. Mag. in 12.
met. tract. 1. cap. 4.
*Ordo dupliciter con-
sideratur: est enim
ordo principiorum
ad perfectionem prin-
cipiati conveniendi,
& hæc est pars bo-
ni, & est ordo men-
surarum, & figu-
ratarum, &c.*

trada es sin imitacion, es lo comun començar todas à un tiempo; y siendo à *quatro*, aunque una comience ocupando la especie imperfecta, por esso no dexan de entrar en la cuerda del tono la mayor parte, como son el *Baxo*, y las dos que ocupan las especies perfectas. Y si es à *tres*, la composicion, siempre ha de aver una que sea *baxo*, y otra que ocupe la especie perfecta; siendo siempre la mayor parte las que comiençan en *tono*: y aunque la composicion sea à solas dos, que es el menor numero, es preciso que entre el *Baxo* en la cuerda del *tono*; que como parte mas principal, supone el, como si las dos entraràn en la cuerda. En todo principio de periodo, se ha de guardar tambien el orden, segun la disposicion, ò idea del Compositor. Y lo mismo en cada principio de *ligadura*; previniendo la figura, y especie en que ha de ligar. Y ultimamente digo, que todo principio ha de ser bien ordenado, y quando es con *passo*, se han de ordenar las partes de modo, que comiencen primero aquellas à quien les tocara, segun la mejor disposicion.

En quanto al orden que se deve guardar en medir, y figurar las partes de que consta la composicion musica, se ha de poner la atencion que pide en el ayre, segun la señal indicial del tiempo: echando el *compàs* (que es la *medida*) con igualdad de partes, no acelerando mas uno que otro, ni una parte mas que otra. Menos en aquellos periodos que le pareciere al Compositor ser importante, el que se eche con mas velocidad; en donde se deve tambien guardar la igualdad de el. Toca al buen orden el hazer las consonancias imperfectas mayores, quando es necesario, y son menores naturalmente, figurando el *sustenido* unas voces, y otras el *Bemol*: guardando siempre el buen orden en esto, para no cometer impropiedades; pues unas vezes conviene hazerlas con *sustenido* en la parte superior, y otras cõ *Bemol* en la inferior: y al contrario para hazer las q̃ son mayores menores. Guardando siempre el orden segun lo q̃ fuere mas conveniente; como dexo escrito en los cap. 11. y 12. del primer Libro de esta Segunda Parte. Lo dicho me parece, que basta para el buen orden que se deve guardar en las composiciones: porque el referir todo lo que se deve guardar, seria dilatarme mucho. Y pues puede venir en conocimiento el Compositor de todo lo demàs, por lo que he dicho hasta aqui, passaré à tratar de la disposicion, que es la tercera parte que propule, no menos necesaria que las otras.

Disposicion, segun dize el Filósofo, es la que se considera en el orden que se deve guardar en quanto a las partes, en quanto a lugar, potencia, y especie, situadas con propiedad; pues estando todo en posicion propria, avrà disposicion. En toda composicion para que estè con propiedad, importa tanto la disposicion en ella, como el buen orden; que por esso dize, se deve considerar segun el orden de las partes: procediendo cada una de las quatro de que consta la musica, por su termino proprio, ò cuerda. No excediendo en subir, ni baxar mas de lo que regularmente pueden las voces naturales, ò artificiales. No poniendo el *Tiple* en lugar del *Contralto*, ni el *Contralto* en el de el *Tiple*, ni el de el *Tenor* en el *Baxo*, ni el de el *Baxo* en el *Tenor*, &c. No quiero dezir en esto, que unos puntos, u otros no se truequen, sino es que hablo segun el proprio termino en que deve proceder cada voz, que es el orden que dize

De b. s. omi?
omo 2. 222
Aristo 13. 4. 100
et no non 11110
1111111111111111
1111111111111111
1111111111111111
1111111111111111

Arist. 5. metaph.
cap. 19. text. 24.
char. 119.

Dispositio dicitur
habentis partes or-
do, vel secundum
locum, vel secundum
potentiam. vel se-
cundū speciem: posi-
tionem enim habere
oportet, ut & no-
men dispositionis in-
dicat.

dize se deve guardar, en quanto à las partes. En quanto al lugar, se deve atender à los movimientos de el Baxo, poniendo cada voz en la especie que le toca, segun dexo explicado en el cap. 17. de el Segundo Libro. En quanto à potencia, poniendo algunas disonantes en lugar de especies consonantes de el modo que dexo explicado en el Libro Primero cap. 19 en todo aquello que supone uno por otro.

Las especies tienen tambien su disposicion, las perfectas usandolas con la propiedad que pide à tres, à quatro, à cinco, à seis, y à mas voces: no doblando las consonancias quando no ay motivo; y quando lo ay, el que no sea en unisonus, sino es en *octava*: y que no falten las especies imperfectas sin causa. El hazer la *ligadura* con la voz que le toca; y otras muchas cosas semejantes à estas, que son para mayor perfeccion de todo lo que deve proceder naturalmente, como lo dà à entender Simplicio, segun las palabras de la margen. He querido hazer esta breve descripcion de estas tres partes, para que el nuevo Compositor, leyendola con reflexion, se haga cargo de el modo con que deve proceder en sus obras: pues se que ay algunos que cometen muchas impropiedades, no teniendo el don de elegir los periodos mas sonoros; sea por defecto del oido, ò por no estàr en los primores del arte, el qual perficiona toda obra.

Simp. 2. de Cœl.
text. 5. Com. 10.
col. 4. *Dispositio
optima non est se-
cundum violentam
necessitatem, sed se-
cundum eam, qua
secundum naturam
in est perfectionem.*

Yà en el capitulo antecedente expliquè generalmente todo lo que respecta à la musica à tres voces *suelto*; y aora en este dirè lo que toca à la de à quatro. En quanto al poner en sus lugares propios las voces, que es lo primero à que se ha de atender, aunque en varias partes de esta Obra dexo yà explicada esta materia, no obstante bolverè à dezir, hablando generalmente, que las posturas de las voces, son ocupar las dos perfectas, y una imperfecta; que por esto tengo dicho, que son las composiciones de à quatro las mas perfectas, pues no puede aver mas consonancias, que las que son necessarias para las quatro voces: y si son menos las voces, no estàn ocupadas todas las especies consonantes. En quanto al uso de las especies perfectas, no ay diferencia de como dixe, se devian usar explicando lo de à quatro sobre *Baxo*, en el Segundo Libro.

Quando el nuevo Compositor comience à hazer la musica *suelta* à quatro, conviene que sea sobre un *Baxo* determinado, del modo que dixe en el capitulo antecedente, explicando la de à tres. Sobre el qual, ha de observar la maxima de no perder la ocasion de ligar con una, ò otra voz siempre que huviere lugar: sea de aquellas *ligaduras* que se hazen con el Baxo, ò de las que entre las voces particulares; y es materia donde deve poner mas cuydado para la mejor disposicion. Pues sucede, que de hazer la *ligadura* con una voz, y no con otra, se siguen algunos inconvenientes, como el de baxar, ò subir mucho las voces, ò el encontrarse en algunos *Unisonus*, como tambien el perder la ocasion de hazer alguna otra *ligadura*.

Tambien es bien que sepa el Compositor, que quando ay una voz en la fassa, que especie consonante era la que le tocava en caso de no ligar, porque importa para la buena disposicion. Y assi digo, que à la voz que estuviere en *quarta* con el Baxo, le tocava la *tercera*, y à la que estuviere en *septima*, la *quinta*, ò *sexta*. Quando se haze *ligadura* de *segunda* entre dos voces particulares, si el Baxo la acompaña con

quin-

quinta, el puesto que le pertenecía à la voz que liga, era la *tercera*, ò *decena*, y tambien puede ser la *octava*, segun el movimiento siguiente de el *Baxo*. Si este acompaña la *ligadura* con *novena*, el puesto de la voz que està ligada, es la *octava*. Quando ay una voz con el *Baxo* ligando en *septima*, y otra se halla en *sexta* al formar la *ligadura*, a la *septima*, le tocava la *sexta*. Quando el *Baxo* acompaña à una voz que liga con el en *quarta* de *Tritono*, hallandole otra voz en la *tercera*, ò *decena*, la especie consonante que le tocava à la voz que liga, es tambien la *decena*.

Todo esto es conveniente que sepa el Musico, para que sepa disponer con propiedad sus composiciones. Que por esto dize el Filosofo, que se ha de atender à la disposicion tambien, segun potencia: porque aunque por la razon de ligar en la especie ditionante, no està en la consonante, pero està en potencia, segun la especie que le tocava no ligando. Ha de estàr tambien dispuesto el *Baxo*, que todas las *ligaduras* se puedan hazer con semibreves: pues importa, que antes de passar à disminuir las el Compositor, se haga cargo de las circunstancias que ha de observar para que estè bien hecha. Que en la musica en que se disminuyen las figuras, à la qual se llama de *nota negra*, se disminuyen tambien las *ligaduras*, observando las mismas circundancias: pero no ay razon, para que en *Baxos* que no son de figuras disminuidas, las *ligaduras* lo sean, porque es faltar al buen orden que se deve guardar. Que por esto dixe arriba con Alberto Magno, que se devia guardar orden en quanto à medida, y figuràs.

Si el *Baxo* es de *nota blanca*, y las *ligaduras* son disminuidas, no es guardar buen orden, porque la disminucion de la *ligadura*, pertenece à la disminucion de figuras. Y assi, para guardar buen orden acerca de esta materia, han de corresponder las *ligaduras*, segun las figuras de el *Baxo*. Si este fuere de *nota blanca*, le corresponde la *ligadura* con *semibreve*, y con *minima*, quando es de *nota negra*. No me alargo en esta explicacion; porque dixe yà lo bastante de esta materia en el Capitulo 17. de el Primer Libro. En el Capitulo 19. de el mismo trato de las suposiciones, y no explico en este lugar las *ligaduras*, por averlas yà dexado bastante explicadas, desde el Capitulo 16. hasta el 20 que el que con reflexion leyere en ellos esta materia, podrà sacar la solucion à qualquier duda que se le pueda ofrecer en ella. Vencidas yà las dificultades que se le pueden ofrecer al Musico en poner las voces sobre un *Baxo* con todas las *ligaduras* que pueden tener cabimiento, será bien que se exercite en entrar, y seguir un *passo* al principio sobre un *Baxo* determinado, y despues a su arbitrio.

Quando es sobre *Baxo* forçoto, se ha de disponer, de modo que tengan cabimiento las entradas de las demas voces sobre el, y esto le toca al Preceptor, y trabajar en ello al que aprende, pero es muy conveniente, el que sean por todos los *Tonos*, por dos razones: la primera, para que configa el que estudia el perfecto conocimiento de cada *Tono*, y la segunda, para que sepa los puestos en que pueden entrar los *passos* en cada uno de ellos, y sepa adonde corresponden las clausulas principales de cada *Diapasson*, para que adelante pueda hazer sus composiciones, guardando la cuerda de qualquier de ellos que fuere la composicion. En

orden à los *passos*, dixe en el Capitulo 15. de el segundo Libro, que avia tres modos de imitacion, una de movimientos, otra de silavas, y otra de figuras. Y tambien dixe, que la imitacion de silavas, no era imitacion propria, como no fuera siendo unos mismos los movimientos. Y aunque dixe que se podia permitir en los conciertos, para que exercitasen el discurso los que aprendian, digo ahora, que en todo lo que es musica suelta, no se deven permitir imitaciones de silavas, sino lo son tambien de movimiento, y figuras, porque como ya dixe en el lugar citado, todas las composiciones musicas son con dos fines, ò para cantadas con letra, ò para pultadas en instrumento. Quando se cantan con letra, no se oyen las silavas de la imitacion, si tan solamente se perciben los movimientos, y las silavas de la letra que se canta. Quando suenan en el instrumento, tampoco se oyen las silavas musicales, porque tan solamente se perciben los sonidos, y los movimientos de ellos: y assi, no se deve tener por imitacion la que solo imita en silavas, y no en movimientos.

Que en los conciertos se permita dicha *imitacion*, por la razon de ser sobre Canto Llano voz forçola, y por exercitar el discurso, me parece bien: pero en las composiciones sueltas, no ay razon, porque el que compone musica suelta, està cerca de componer à su arbitrio, assi para cantar, como para instrumento, y lo que alli ha de ser improprio, no lo ha de exercitar. Lo que ha de llevar la atencion al Musico acerca de las *imitaciones* es el que sean con unos mismos movimientos, y figuras, y aunque en una, ò otra figura no convengan las dos voces, puede tener el Compositor motivos, por los quales no deve ser reprobable el *passo*, porque si la imitacion fuere de quatro, ò cinco puntos, y en los tres primeros, fueran las figuras todas unas, no puede dexar de ser imitacion, aunque la una, ò las dos ultimas sean distintas, mayormente siendo los movimientos unos, pues puede aver motivos suficientes, como el de colocar las voces en sus puestos propios, ò el de hazer alguna *ligadura* que importe, y otros semejantes, que convenga hazerlo assi para evitar alguna impropriedad.

Pero tambien advierto, que la pueden cometer disminuyendo las ultimas figuras en el mismo *passo*, como sucede en algunos Musicos poco advertidos. Entraràn tal vez un *passo*, que se compondrà de quatro, ò cinco *minimas*, &c. y alentar la segunda, ò tercera voz, por hazer lugar para que entren antes las que faltan, abrevian las figuras ultimas haziendolas *seminimas*, y de esta abreviatura se sigue el acabar al mismo tiempo la voz que antes entrò, con la que abrevia las figuras. Es no pequeña impropriedad, porque no es la imitacion por entero, pues todas aquellas figuras que son cantadas aun mismo tiempo en las dos voces, tiene de menos el *passo*, porque en tanto es *passo*, en quanto sigue una voz à otra, y quando las dos cantan igualmente, no es seguir. Ya dixe en otra parte, que *passo* se derivava de *paseo pates*, que significa entrar sugeto uno à otro, y en los *passos* està cada voz sugeta à imitar a la que antes entrò. Explicarè esta materia de el *passo* con mas expresion adelante, y ahora por no dilatar me, con lo dicho, y la practica que pondrè, me parece que serà lo suficiente.



En esta composicion practica que queda aqui figurada, hallará el Musico, si pone la consideracion en ella, el orden, y la disposicion que se deve guardar en otras semejantes, segun dexo explicado arriba, assi en la ordinacion de las partes, uso de las especies, y *ligaduras*, como en la disposicion de los *passos*, y de todo lo demás, observando las reglas de el Arte, y cuerda de el Tono.

CAPITULO III.

DE EL ORDEN QUE SE DEVE GUARDAR EN entrar los *passos* generalmente en toda musica, y la diferencia que ay entre *passo*, Fuga, y Canon.

EL Compositor que huviere trabajado todo lo que dexo escrito hasta aqui en esta Segunda Parte, como son los *Contrapuntos* sueltos, y *conciertos*, con las noticias necessarias, fundado todo en la razon, no dudo se hallará habilitado para componer qualquiere especie de musica, mayormente, aviendo trabajado á tres, y á quatro suelto, segun dexo explicado en los dos Capítulos antecedentes. Pero para desterrar algunas ignorancias, me ha parecido escribir en este algunos avisos importantes, dando la solucion á algunas dudas que se pueden ofrecer en algunos principios de Obras. Y aunque varias vezes en el discurso de esta Obra he dicho lo que se avia de observar acerca de las *imitaciones*, ó *passos*, ha sido siempre con una generalidad, segun lo pedia la especie de composicion. Pero pareciendome que importa tratar mas particularmente esta materia, diré en este lugar algunas particularidades para aviso de los nuevos compositores.

En el Libro segundo, Capitulo 15. de esta Segunda Parte, dixé, hablando generalmente, que cosa era *passo*, y á que se llamava *fuga*, y ahora diré la diferencia que ay, entre *passo*, Fuga, y Canon, que son tres modos de que usan los Compositores, de imitarle las voces unas á otras en movimientos, y figuras. Yá dexo escrito en el Capitulo anteceden-

te, y en el 15. del Segundo Libro, que *passo* es remedar, ò imitar en una pequeña parte, una voz à otra. Estos suelen ser de mas, y menos puntos: pues tal vez, no será la imitacion mas que de las figuras que pueden entrar en un *compàs*, otras de dos, otras de tres, ò *quatro*, &c.

Si el *passo* fuere de *nota negra*, por causa de entrar mas figuras en el *compàs*, puede ser bastante largo, si lo llena todo: aunque siendo de *nota blanca*, es necesario que aya mas figuras, para que tenga algun primor: pues no ay duda en que lo ay para entrarlo con propiedad quando es mas largo. Pero que tenga mas, ò menos figuras, sean mayores, ò menores, importa poco, pues la imitacion sea de algunas de ellas. Si despues de aver entrado todas las voces, ò partes que ay en la Obra el *passo* al principio, lo huviere de bolver à entrar (que es à lo que se llama seguir, y mas propriamente proseguir con èl) se ha de tener por distinto periodo de la Obra cada vez que lo entra, guardando el mismo orden que la primera, en quanto à entrar todas las voces. Y aunque tal vez no tienen lugar todas por alguna circunstancia que puede ocurrir, por lo menos han de imitarse todas las que pudieren.

Tambien se ha de guardar el orden quando entra mas vezes el *passo* que al principio, en que callen alguna *pausa*, antes de ir entrando las voces, en señal de que es principio de periodo, pues assi se conoce mejor, pero se ha de entender quando no ay inconveniente que lo impida en una, ò en otra voz. Quando las composiciones son para cantadas, deve disponer el Musico la letra, de tal modo, que à lo que todas las partes ayan entrado yà el *passo*, lleguen todas à unirse, cantando unas mismas sílvas: de modo, que al cerrar el periodo, no solo convengan todas en uno en quãto à las consonancias, sino es en quanto à la letra. Por quãto unas voces tardan à entrar mas que otras, y al principio no pueden convenir con la letra, ha de guardar tal orden el Compositor, que repita la menos letra que pudiere en las que entran antes: porque por no guardar buen orden en esta materia, suelen ser sobradamente molestos algunos Compositores, repitiendo tal vez una palabra tres, ò quatro vezes, pudiendolo remediar facilmente, de uno de tres modos que ay para ello.

El primero, es ligando figuras, despues de aver acabado el *passo* en la voz que entrò antes; el segundo, el aumentar figuras, disminuyendolas en la voz que entrò mas tarde en lo que huviere de cantar despues de aver imitado, hasta cerrar el periodo: el tercero, es dezir toda la letra que tiene intencion de incluir en el periodo sin repetir; y en concluírla, repite la parte de ella, lo que es necesario, y no mas: que menos molestia causará una repeticion que quatro. Puedenme responder, que què importa que aya muchas repeticiones en la letra, si ay variedad en la musica, y sonoridad que se lleva la atencion del oyente? Digo contra esto, que la melodia es el deleyte causado de la musica, y tanto menos melodia avrá en ella, quanto menos deleyte tenga el que oye. Aviendo muchas repeticiones en la letra, ay menos variedad, de donde se sigue menos perfeccion de armonia, llevando la atencion de los oyentes, la molestia de la repeticion, y se privan por esta causa de la dulçura, ò melodia de las consonancias. Y por esta razon deve todo Compositor excusar quanto pudiere (en musica Española

ñola especialmente) las repeticiones: y he dicho musica Española, por que es propension de la Nacion la poca paciencia. Bien se, que otras, y una de ellas la Italiana, tienen por gran primor el repetir mucho la letra, aunque con variedad de musica: pero si en aquellos Compositores es acierto, porque no causan molestia à sus oyentes con ello, en nuestra Nacion, nos enseña la experiencia lo contrario, y por esso me ha parecido prevenir esta materia. Acerca de el començar los *passos*, me parece conveniente prevenir à los Compositores de corta experiencia, que deven començar todas las voces, como sea en el principio de la Obra, en la cuerda de el Tono, que en los mas de ellos, es el Signo donde fina, y en el de su *Diapente*, que es la quinta de su final, y no en otros puestos.

El primer Tono se figura ordinariamente por *Gesolreut*, y por *Delasolre*. Siendo por *Gesolreut* (que será teniendo las claves *Bemol*) las entradas de las voces, son en *Gesolreut* y *Delasolre*: quando es por *Delasolre*, las claves son diferentes, y sin *Bemol*, pero el Tono natural, ò termino es todo uno. Las entradas de los *passos* han de ser en *Delasolre*, ò *Alamire*. En el segundo Tono que fina en *Gesolreut*, deven entrar en *Gesolreut*, y *Delasolre*. El tercer Tono, en *Alamire*, y *Elami*. En el quarto Tono, en *Elami*, y *Befabemi*: pero advierto, que pueden tener tambien su entrada, en lugar de *Befabemi*, en *Alamire*, porque es mediacion de el Tono: y entrando en *Alamire*, no tendrá lugar el entrar en *Befabemi*. Y al contrario, si entran en *Befabemi*, no tendrá lugar el entrar en *Alamire*.

Las entradas de quinto Tono, son en *sefaut*, y *Cesolfaut*. Las de sexto en los mismos signos. Las de septimo en *Alamire*, y *Delasolre*. Las de octavo, en *Gesolreut*, y *Delasolre*; y tambien en *Cesolfaut* por ser mediacion: pero en caso de entrar por *Cesolfaut*, no ha de entrar por *Delasolre*; ni quando entran por *Delasolre*, han de entrar por *Cesolfaut*. Las voces que entraren el *passo* despues de la primera, para que sea con propiedad, han de ir entrando esperando las menos pausas que pudieren. Y en todo aquello que es para cantado, se han de disponer los *passos* de modo, que no esperen muchas pausas las ultimas voces que entraren: porque las primeras, aviendo de cantar hasta cerrar, no repitan tanto la letra.

Algunos Maestros en las composiciones de à ocho voces, ò à mas, observan la maxima acerca de entrar los *passos*, de que despues de aver entrado unas seis, ò siete voces, hazen callar à las que primero entraron para hazer lugar à las que han de ir entrando, hasta que es tiempo de cerrar el periodo donde concurren todas cantando. Otros eligen *passos*, que todas las voces puedan cantar hasta el fin, aunque sean las composiciones à diez. Vnos, y otros pueden alegar razon con fundamento; los que hazen callar las voces despues de aver entrado el *passo* algun numero de ellas, lo hazen por ajustar las posturas con mas propiedad. Los que quieren que canten todas hasta el fin, tienen à su favor la razon de ser mas armoniosos semejantes periodos, por el mayor numero de voces, y consonancias de que se componen: pero no pueden dexar de cometerle muchas impropiedades, quando las composiciones son mas que à ocho.

Venerando uno, y otro dictamen, dirè el mio, y es: que en todas

aquellas compoſiciones que no ſon mas que à ocho, ſe deve obſervar, el que canten todas las voces que entran el *paſſo*, haſta cerrar el periodo: menos que ſi en alguna poſtura no cupieren todas las que huviere entradas yà, una de aquellas voces que acabaron yà de hazer el *paſſo*, pueda callar alguna *pauſa* menor, como de *feminima*, ò *minima*, pues de hazerlo aſſi no ſe ſigue inconveniente alguno; mayormente proſiguiendo deſpues en cantar. Pero en todas aquellas compoſiciones que fueren à diez, à doze, ò mas voces, ſerà ſingulariſſimo el *paſſo* que puedan cantar todas las voces haſta el fin del periodo: y aſſi, tengo por mas acertado, que deſpues de aver entrado ocho, vayan callando todas las que no tienen lugar en las poſturas de aquellas que primero entraron. Y porque ſemejante musica ſe divide en coros diſtintos, ſoy de dictamen, que el mayor acierto ſerà callar todo un coro, quedando otro completo, y aunque ſean dos, cantando. Y ſi fuere à quatro coros la musica, ò à cinco, pueden ir callando por ſu orden los primeros que entraron, haſta que ſea tiempo de juntarſe para cerrar. Eſto es lo que ſiento ſobre eſta materia, no obſtante ſeguirà cada uno la opinion que mas bien le pareciere.

Otra advertencia ſe me ofrece hazer, y es; que en caſo que quiſieren que todos los coros canten haſta el ultimo à todas aquellas voces que fueren entrando el paſſo deſpues de ocho, las vaya acompañando otra cantando lo miſmo en *Unifonus*, ò *octava*, que en la musica Italiana ſe practica, y con mas anchura, pues es à qualquiere numero de voces que ſea la compoſicion, como exceda à quatro. Y ſi reparare el Muſico, en que haziendolo aſſi ſe vâ contra la regla que prohibe el uſo de dos *octavas*, reſpondo, que donde ay aumento de voces, no es lo miſmo que aver aumento de partes; porque las partes nunca pueden ſer mas que quatro: que ſon, *Tiple*, *Contralto*, *Tenor*, y *Baxo*. Si ay tres, ò quatro *Tiples*, otros tantos *Contraltos*, *Tenores*, y *Baxos*, es triplicar, ò quadruplicar las partes con el aumento de voces: y que ſe dên dos, ò mas *octavas*, ſe ha de entender, que ſon con las voces ſupernumerarias, y no con las partes.

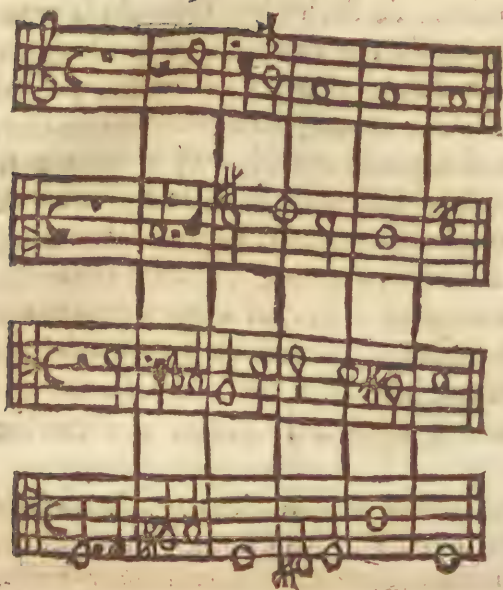
Pues ſi un *Tenor* con un *Tiple* vâ en *octavas*, con otro no irà; y ſiempre pueden quedar las quatro partes libres. Si tres *Tiples* cantan un miſmo canto, por uno ſuponen; y aſſi ſe ha de entender de todas las demàs partes: y conſiderandolo aſſi el Muſico, hallarà, que no le falta à la regla; pues eſta no puede comprehender mas partes de las que ay en la musica, que ſon quatro. Y ſi iſtaren à eſto, que como en la musica à ſeis, y à ocho no ſe permite, digo, que haſta el numero de ocho voces, tienen lugar todas baſtantemente ſobre todos los movimientos que puede hazer el *Baxo*, cantando con diferencia. Y aun eſto no obſtante, en las compoſiciones de Italia, lo hazen en paſſando de à quatro. Los Muſicos Eſpañoles ſe precian mas en el primor, y pues las poſturas ſe pueden poner con limpieza haſta ocho, aunque ſean mas coſtoſas las compoſiciones, no quieren permitirlo. Pero como en la musica, que es à mayor numero de voces, es preciso el que aya muchos *Unifonus* entre las voces particulares, no ſeràn menos armonioſas, aunque canten lo miſmo unos coros que otros.

Practicaſe tambien en muchas compoſiciones de dos *paſſos* diſtintos, de

de la qual disposicion, no puedo dexar de dezir algo. Quando la composicion es à quatro, y las voces entran con dos *passos*, ò dos intentos, como se llaman ordinariamente, se deven disponer de modo, que las dos comiencen con el uno, y las dos con el otro; pero alternativamente, entrando la primera con el uno, la segunda con el otro; la tercera siguiendo à la primera, y la quarta à la segunda. Y si se huvieren de continuar dichos intentos trabajando toda la obra, ò parte sobre ellos, se ha de guardar el orden de trocarlos: de modo, que las voces que dixeran el uno la vez antes que entraron, digan el otro; y guardando este mismo orden prosigan assi. Aunque quando es la composicion à mayor numero que à quatro, se ha de atender à entrar el *passo* que mas acomodadamente viniere de los dos, aunque la misma voz huviere entrado el mismo la vez antes.

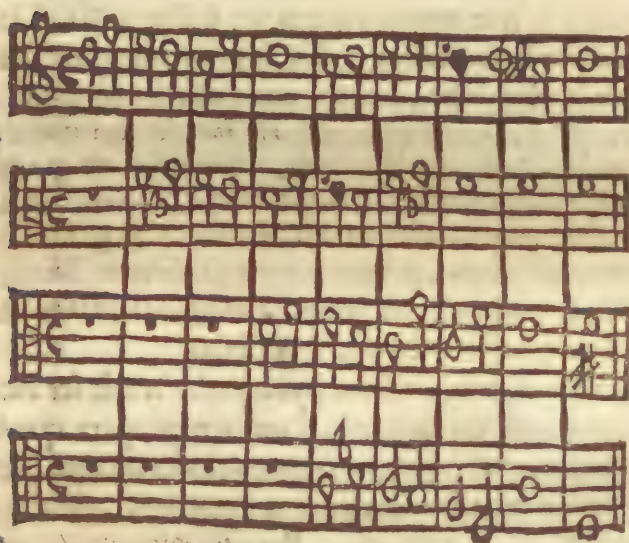
En composiciones de à doze, ò mayor numero de voces, han usado muchos Maestros de tres intentos, ò *passos* en sus Obras, y no ay duda, sino que es muy conveniente semejante disposicion para mayor variedad: pero en tales casos observan los Maestros experimentados el orden que dexo dicho, alternando siempre que tuvieren lugar las voces, especialmente en lo que respecta à los Coros. Porque bien puede entrar una voz despues de otra un mismo intento, pero se ha de procurar que sean de distintos Coros. Tambien està puesto en practica el componer con *passo* encontrado, y para que no se ignore, explicarè la diferencia que ay de esta disposicion, à la que con dos intentos, ò dos *passos*. Llámase *passo* encontrado, quando son encontrados los movimientos, baxando la una voz los que la otra sube, siendo unas mismas las figuras: como si una voz dize, *re, sol, fa, mi*, y otra, *sol, re, mi, fa*. La que dize *re, sol, fa, mi*, sube un movimiento de *quarta*, y baxa dos de grado: la que dize *sol, re, mi, fa*, los mismos movimientos son, pero encontrados, pues el movimiento de *quarta* es baxando, y los dos de grado subiendo. Tienele todo por un *passo*, porque los movimientos son los mismos, y solo se distinguen en ser encontrados. Las figuras deven ser las mismas, para que dichos *passos* estèn con propiedad.

Siempre que la musica se dispone con semejantes *passos*, ha de ser mediando pausa de una voz à otra, no cantando à un tiempo, para que se pueda llamar *passo* con propiedad. En una composicion à quatro, pueden entrarlo dos voces de un modo, y dos de otro: y quando assi se entra, se ha de ordenar de modo que alternen. Pero sucede muchas vezes, que en breve tiempo tienen lugar las tres voces para entrarlo conformes en movimientos, y la quarta voz si se ha de conformar, ha de tardar mucho, y si mas prontamente puede entrar con movimientos encontrados, será mas conforme à razon hazerlo assi, porque esté el numero de las voces completo quanto antes. Para que mejor se entienda la disposicion de estos *passos* encontrados, pondrà la atencion el Musico en el que aqui figurare.



Semejante à este son los *passos* encontrados , pues si repara el Musico unas mismas son las figuras , y unos mismos los movimientos de todas las voces : solo està la diferencia en ser encontrados , pues los que en una voz son subiendo , en otra son bajando. Tambien rendrà obligacion el Compositor al tiempo de hazer eleccion de un *passo* de elegir , aquellos que pudieren entrar prontas las voces , pues quanto antes estè el numero completo de ellas , estirà mas perfecta la

armonia. Yà en otras partes dexo dicho , que aunque en un *passo* difieran las voces en el primer movimiento , no dexa de aver imitacion , pues ordinariamente se hazen semejantes *passos* , porque entren las voces en las especies perfectas del *Tono* : como se verà en el que se sigue.



Semejantes à este son los *passos* que se diferencian en el primer movimiento unas voces de otras , pues en unas es de *tercera* , y en otras de *semitono* : pero en todo lo demás imita , assi en movimientos , como en figuras. Y como la diferencia es poca , no se tiene por improprio , mayormente por la razon de entrar en la

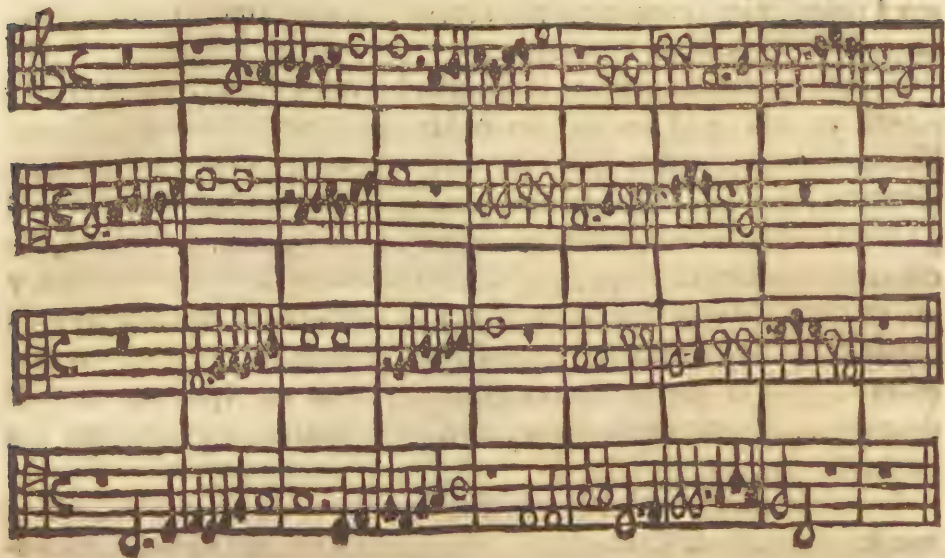
cuerda de el *Tono*. Pues las voces que entran por *Alamire* , entran en la cuerda a propria de *septimo Tono* , y tambien las que entran por *Dela-solre* : y siendo las de unas , y otras imitacion perfecta en el todo , aunque difieran en el primer movimiento , como es poco , es como sino fuesse. Esta general explicacion que he hecho de el *passo* hasta aqui , me parece , que es lo bastante para que los Compositores puedan disponerlos , y ordenarlos con propiedad en todo genero de composicion. Ahora passare à dezir en que se diferencia la *fuga* de el *passo*. Yà dixè en otra parte , que la diferencia estava en que la *fuga* era una imitacion , *ad longum* , que à vezes es de todo un periodo , y à vezes de toda una Obra ; la qual no admite clausula , pues jamàs cierra el mismo tiempo que la

voz à quien imita , porque aquella acaba de cantar antes , tanto , quanto tardò la segunda de començar.

El *passo* no es mas que una imitacion breve , y siempre es al principio de periodo , y al fin cierran todas las voces aun tien-po. Tambien en el *passo* , pueden diferir las voces una vez , ò otra en algun movimiento , como he dicho arriba , y tal vez en alguna figura. En la *Fuga* jamás difieren en movimiento alguno , ni en figuras , y estas son las diferencias que ay de *Fuga* à *passo*. Aun se diferencia en otro la *Fuga* , y es , en que unas veces entra en *octava* , ò *Vnisonus* la segunda voz de donde entrò la primera : otras en *segunda* , otras en *tercera* , otras en *quarta* , otras en *quinta* , otras en *sexta* , y otras en *septima* , y el *passo* deve entrar siempre en *Vnisonus* , ò *octava* , *quarta* , ò *quinta* una voz de otra.

Practican muchos Maestros hechar las *Fugas* de repente sobre una voz forçosa , assi de *Canto Llano* , como de *Canto de Organo* , començando la guia en una de las especies perfectas , y la otra entra en la especie que tiene lugar. Exercitan echarlas todas las siete , esto desde la de *Vnisonus* , hasta la de *septima* : y se diferencian unas de otras , assi en el modo de cantar , como en la especie de *q* es. La de *Vnisonus* se entiende , que si la guia entra en *Delafolre* , en *Delafolre* ha de entrar la que sigue. La de *segunda* , entra un punto mas alta la voz que sigue , como si la primera entra en *Delafolre* , la segunda en *Elami* , la de *tercera* , la voz que sigue comienza *tercera* arriba , de donde començò la primera , la de *quarta* , *quarta* arriba , la de *quinta* , *quinta* arriba , y la de *sexta* , *sexta* arriba , y la de *septima* , *septima* arriba : todo esto se entiende quando es *Baxo* la voz sobre quien se hecha. Porque quando es *Tiple* se cuentan *segunda* à *Baxo* , *tercera* à *Baxo* , &c.

No obstante , que se exercita el discurso en esta especie de musica , no se saca otra utilidad de el , antes bien , es preciso el aver de cometer muchas impropriedades , para hecharlas de repente , porque de otro modo es imposible. Pero el que quisiere tener mas acierto en ellas , puede esperar pausas , por evitar algunas disonancias. La de *Vnisonus* , *quinta* , y *quarta* , tienen mejor cabimiento que las otras , y son mas conformes en el modo de cantar ; porque se imitan mas propriamente los movimientos de *tonos* , y *semitonos* : lo que no puede ser en las otras. Puede entrar la voz que sigue con pausa de *minima* , de *semibreve* , ò otra mayor. Las de *Vnisonus* , *quarta* , y *quinta* , no solo estàn puestas en practica entre solas dos voces , sino es que tambien à tres , y à quatro ; pero no sobre voz forçosa. Y quando son à tres , y à quatro , puede aver de dos especies de *fugas* ; siguiendo unas en *octava* , ò *Vnisonus* , y otras en *quarta* , ò *quinta* . Pondré una aqui à quatro , para que mejor se entienda lo que queda explicado.



Esta fuga se puede ver como es de dos especies; porque el Baxo sigue al Contralto en fuga de octava; y al Baxo el Tenor, y el Tiple en fuga de quinta, y docena. Y semejante à este modo de fugas, se hazen otras en especies diferentes, como siguiendole en octava, ò *Unisonus* todas las voces; ò unas en *Unisonus*, y otras en quarta, &c. Devenle conformar siempre todas las voces, en quanto à las ligaduras, y pausas; menos en los finales, que nunca acaban aun mismo tiempo, porque siempre acaban primero las que entraron antes; y nunca se llegan al alcançar, que por esso se llama fuga. *ad fugiendum*.

El Canon que tambien es imitacion *ad longum*, se diferencia de la fuga en muy poco; pues tan solamente es segun se ve en los libros impresos de Missas, en que al principio no ay pausas, ni otras notas, mas que las de la guia; y en llegar à la figura, que tiene la señal de el Canon, comienza à cantar la voz que sigue las mismas notas; y la que acaba antes, se detiene en el final hasta que llegue la otra. La señal que se pone quando ha de entrar la voz que sigue, es assi *s* y se pone encima de la figura. Llamale Canon, porque la primera voz sirve de regla, ò gobierno à las otras que siguen. Ordinariamente en las obras antiguas son dos voces las de el Canon, aunque las obras lean à quatro, y à cinco; porque el dicho Canon va sobre las otras voces que cantan suelto. Bien que alguna vez se halla seguir el Canon tres voces, y aun quatro; pero à tantas quantas voces fuere, tantas señales se figuran en la guia, avisando à cada voz al tiempo que ha de entrar. Si ha de ser de octava, quinta, ò otra especie, se advierte en letra; como yà dixe en la Primera Parte, Libro Tercero, cap. 10. Toda esta es la diferencia que ay entre *passo*, fuga, y Canon. Para el Compositor que quisiere exercitarle en estos primores de musica, me parece tendrà las bastantes noticias, que de la explicacion que dexo escrita en el contenido de este capitulo, puede adquirir: y assi passare aora à tratar de otros modos de composicion.

CAPITULO IV.

EXPLICACION DE LAS POSTURAS A QUATRO,
à cinco , à seis , à siete , y à ocho voces, sobre todos los movimientos
que puede hazer el Baxo.

NO me parece menos importante tratar de la materia que tratare en este Capitulo, que la que trate en el pasado : pues si en aquel fue de la disposicion , y orden que se avia de guardar en entrar , y seguir los *passos* , en este será de el modo que se han de ordenar las posturas de las voces , poniendolas naturalmente segun el numero à que fuere la composicion. Lo que es hasta quatro, dexo ya bastantemente dicho en varias partes los puestos propios que à cada voz toca ; y solo dire aora , que quando se entra un *passo* sea à tres , ò à quatro , es preciso muchas vezes encontrarse en una misma especie dos voces por la razon de el mismo *passo* , y assi por este, como por otros motivos que pueden suceder , se ha de considerar aquella postura , como si fuera à numero menor de voces. Porque siendo la composicion à tres, siendo preciso el que se encuentren dos voces en *quinta*, ò en *tercera* , aquella postura se ha de considerar , que es *duo* , y si la composicion es à quatro , la postura à tres.

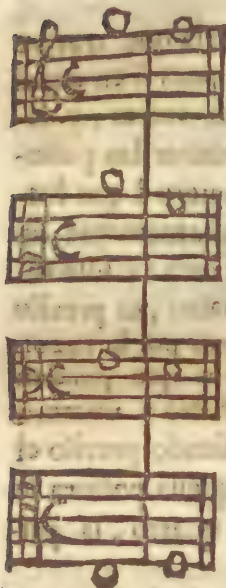
Importa , que la considere assi el Compositor para el uso de las especies perfectas. Pues aviendo postura en composicion à quatro , que se hallen dos voces en una especie , no podrá usar de las especies perfectas de otro modo , que como à tres , porque las dos voces que ocupan una misma especie , suponen por una sola , siendo lo mismo que si huviera una voz menos: como tambien quando alguna calla pausas. Algunos nuevos Compositores , solo ponen la consideracion en que la composicion es à quatro , y que aunque en una , ò otra postura ocupen dos voces un mismo lugar , ò alguna callare: que le será licito el uso de la *octava* , y *quinta* , segun se practica à quatro , sin atender à que aquella postura no es mas que à tres.

Solo son à quatro aquellas posturas que cada voz està en diferente consonancia , y aquella à tres , que cada una de las dos ocupa diferente especie. Donde puede aver alguna razon de dudar, de si será perfecta postura de à quatro, es quando no ay especie perfecta, por hallarse una voz en *tercera* , otra en *sexta* , y otra en *quinta* menor ligando porque parece impropriedad carecer de las dos especies perfectas, quando el numero de las voces es bastante para ocuparlas, pero no es improprio , porque aun es mas armoniosa , que si huviera especies perfectas, por razon de serlo mas las imperfectas , y la disonante mas que todas.

Tambien sucede en muchas posturas estar en especies imperfectas todas las voces , doblando alguna de ellas, como dixe en el Capitulo 2. y no es impropriedad por el exceso de armonia , que llevan las especies imperfectas à las perfectas. En varias partes dexo escrito las posturas de à tres , y de à quatro , y no obstante , como es mi intencion escribir en el contenido de este Capitulo , los puestos , ò especies que deve ocupar

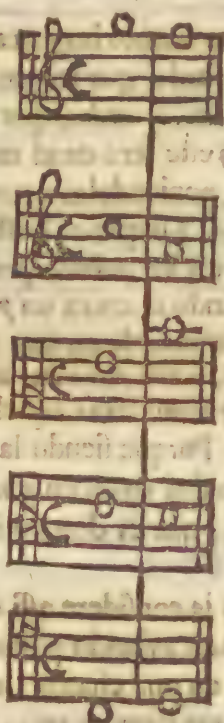
cada voz hasta el numero de ocho, començaré desde à quatro, explicando todas las posturas à cinco, à seis, à siete, y à ocho, de el modo que se han de poner sobre todos los movimientos que puede hazer el *Baxo*, subiéndolo de grado à quatro, son estos.

A 4.



Tratando de las posturas à quatro sobre *Baxo* en el Libro antecedente, cap. 17. dixé, podia cantar la quarta voz de dos modos subiéndolo el *Baxo* de grado. El uno, es como está aqui figurado, el otro quando es à cinco, sirve de puesto de quinta voz, de este modo.

A 5.



Estas son las posturas propias de à cinco, quando el *Baxo* sube de grado, y aora pondré las de à seis.

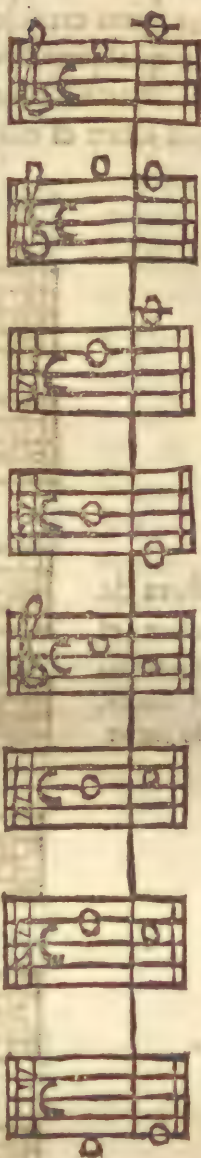
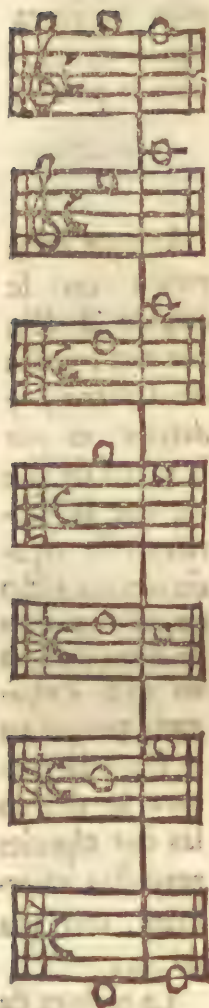
A 6.



Sobre estas posturas de à seis devò prevenir, que en unas se dobla la especie imperfecta, y en otras las dos perfectas: y es conforme à razon, que se permita de estos dos modos la postura de la sexta voz: porque sino fuera assi, era preciso el cometer muchas impropiedades, pues no siempre cómodamente se pueden doblar las dos perfectas: y en caso de no venir bien, se dobla la imperfecta, la que no causa ningun mal efecto, aunque sea doble: que aunque sean dos las que ocupen la imperfecta, siempre son mas las de las perfectas, pues son tres. Tan solamente se deve excusar el doblar la imperfecta quando accidentalmente se haze mayor con sostenido, por no hazerlo en las dos voces, porque ay muchos, que quando cantan, no afinan bien el punto accidental: y no afinandolo, es menos notable en uno solo, que en dos. La postura de siete voces, pondré aora subiéndolo de grado.

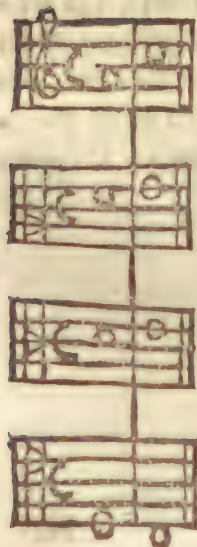
A 7.

De este modo se ordena la postura de siete voces, quando el *Baxo* sube de grado. Y la de à ocho, como se sigue.



A 4.

Esta postura es de à quatro tan solamente. Pondré ahora las de à cinco.



Permítese à ocho estando doubles las especies perfectas, el doblar la imperfecta corrientemente, y aun triplicarla quando no ay dos *Baxos* que canten con movimientos contrarios de octava en *Vnisonus*, ò al contrario. Tambien se permite el poner dos voces en imperfecta siendo mayor con *sustenido*: porque como à ocho es mayor el numero de voces, aunque no se afine muy bien, es menos notable por el crecido numero de la armonia: y aun à siete lo permiten muchos, y me parece bien, pero à menos numero de voces no, por la razon dicha arriba. En las posturas que dexo figuradas puede ver el Musico como se deven poner hasta el numero de ocho voces, subiendo el *Baxo* de grado. Y en las q se siguen, se podrá ver como se ponen quando el movimiento de el *Baxo* es de grado baxando.

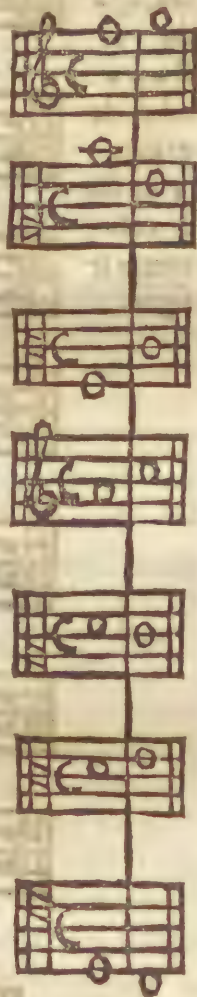
Quando se hallan dos voces en una especie, sea perfecta, ò imperfecta, deve el Compositor disponerlas de modo, que sea octava entre las dos, y no *Vnisonus*, como no aya inconveniente: porque de ser octava, y no *Vnisonus*, se siguen aumentos de armonia, como dexè explicado en el cap. 4. de el Primer Libro de esta Segunda Parte.

Y porque muchas vezes no puede ser por evitar algunos inconvenientes, y ser el número de las voces crecido, á lo menos se deve conformar con la comun practica qualquier Compositor, yendo de cerca al *Vnisono*, aunque sobre esta materia dixé ya mi dictamen en el lugar citado arriba. Vease aora sobre el mismo movimiento la postura de las seis voces.



La postura de á siete sobre el mismo movimiento de el *Baxo*, es como se sigue.

A 7.



Aunque de la *quinta* no se despide si sola una voz, y tres de *tercera*, y *decena*, es por la razon de que las que se juntan en la especie *tercera*, estén en *octava* unas de otras, y que no aya *Vnisono*, y porque en la segunda postura se doblen las dos especies perfectas en *octava*, una voz de otra.

La postura de á ocho sobre el mismo movimiento, se deve poner como se sigue. Pero an-

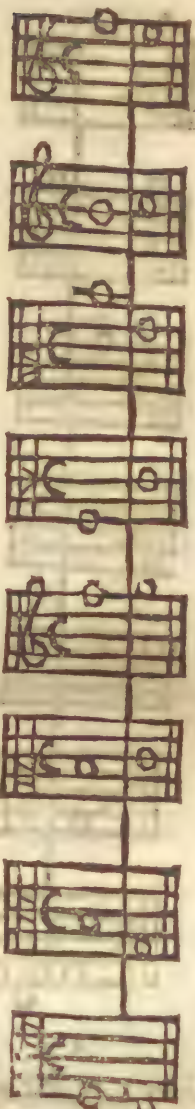
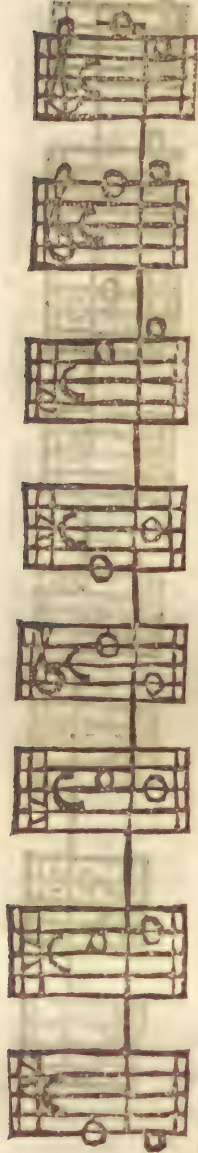
tes devo advertir, que assi á siete, como á ocho se pueden despidir dos voces de la *sexta* sobre el mismo movimiento, una que vaya á la *octava*, y otra que vaya á la *quinta*. Y permítese semejante postura, quando es preciso, el que vaya de la *sexta* á la *octava* una, y es cerrando clausula: y en un caso semejante no tiene lugar ninguna en la *quinta*. De un modo, y otro pondré dichas posturas, para que mejor se entienda lo que he dicho.

1. Postura.

2. Postura.

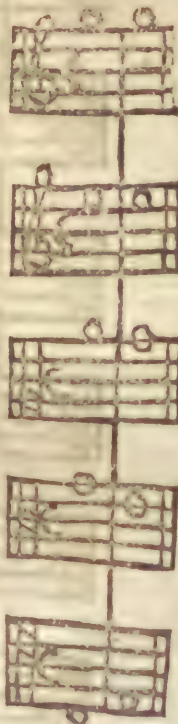
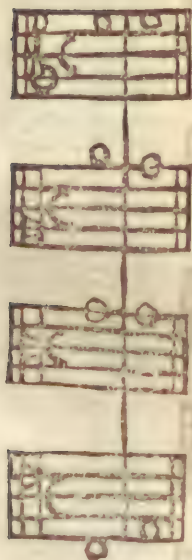
E los son los que se deben colocar
los son los que se deben colocar
los son los que se deben colocar
los son los que se deben colocar

Permitese tam-
bien a siete el des-
pidirte dos voces
de la sexta sobre
el movimiento de
grado baxando
de el mismo mo-
do que se puede
ver en esta que
dexo figurada a
ocho. Sobre el
movimiento de
tercera subiendo,
pondre aora to-
das las posturas a
los mismo nume-
ros de voces que
hasta aqui.

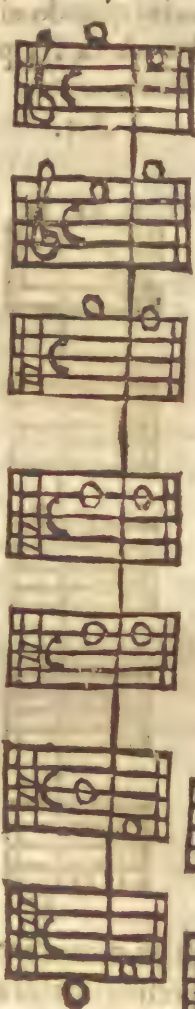
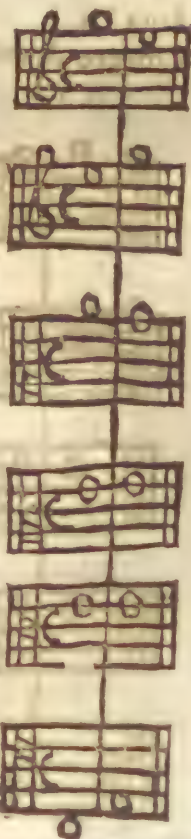


A 5.

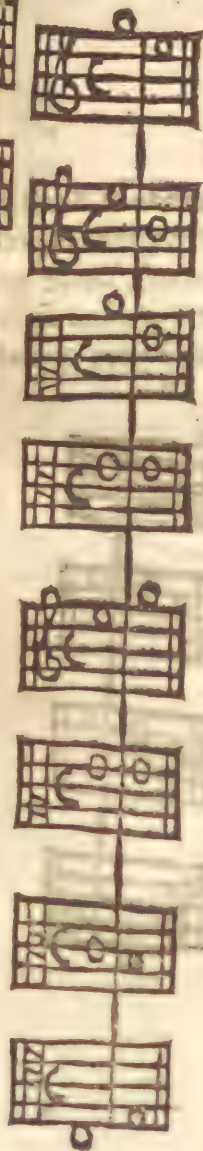
A 4.



A 6.

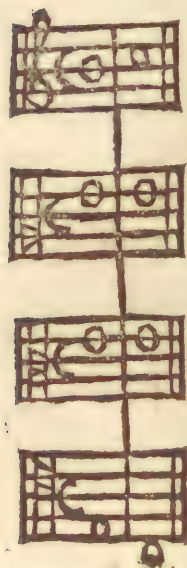


A 8.



Estos son los puestos donde se deven colocar las voces hasta ocho quando el *Baxo* mueve de *tercera* àzia arriba. Aora las pondrè moviendo de *tercera* àzia abaxo.

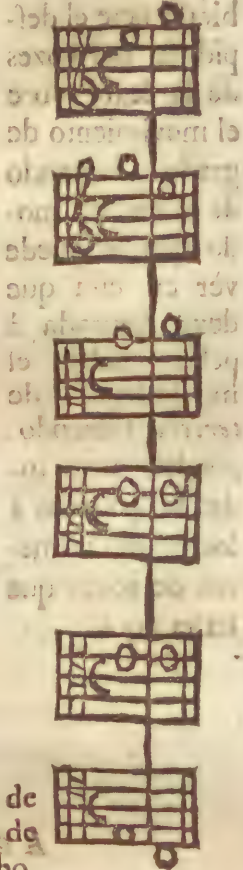
A 4.



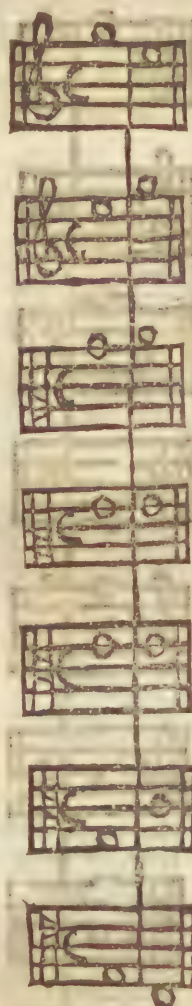
A 5.



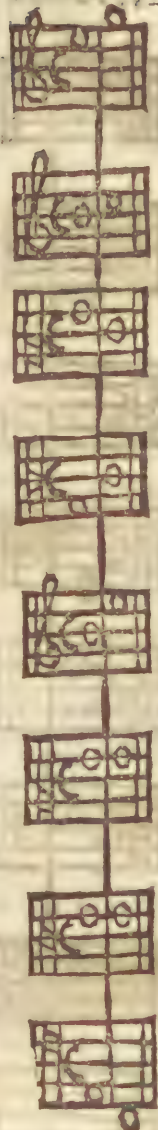
A 6.



A 7.

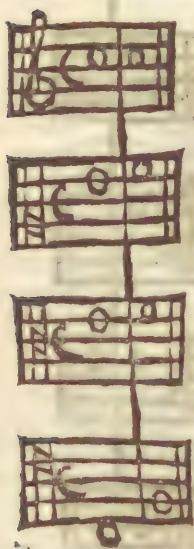


A 8.



Baxando el *Baxo* de movimiento de *tercera*, son las posturas naturales de las voces, desde quatro hasta ocho, como quedan figuradas. Aora las pondrè para quando el *Baxo* mueve de *quarta* subiendo.

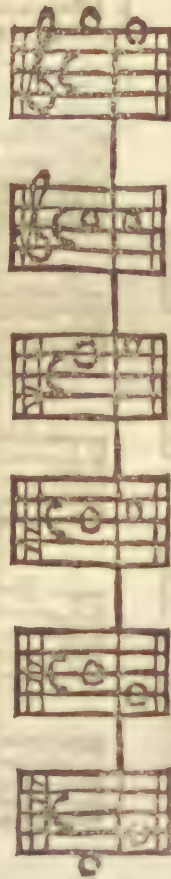
A 4.



A 5.



A 6.



A 7.

A 7.

A 8.



Puestos en que se deven poner las voces quando el Baxo mueve de quarta àzia abaxo.

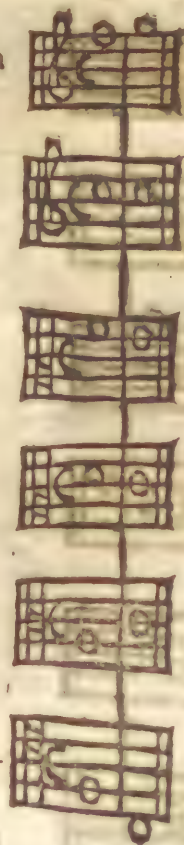
Postura à 4.

Postura à 5.



Està introducido en la practica quando el Baxo mueve de quarta ò quinta, sea subiendo, ò baxando, el puesto de la octava voz ir de la octava al Unisonus, ò de el Unisonus, à la octava, como en esta postura que vè el un Tenor de la octava al Unisonus. La razon en que se funda esta practica, es; que toda composicion à ocho, se divide en dos coros; y cada uno de ellos, es preciso, que tenga baxo sobre quien carguen las otras voces; y quando los dos Coros cantan juntos, son los dos Baxos uno: y por esso cantan de un mismo modo, y solo varian, en ser la una especie octava, y la otra Unisonus; porque con esta poca variedad aya algun aumento de armonia en las posturas. Pero advierto, que entre ningunas otras voces es permitido, si solo entre las que sirven de Baxos cada una del coro que le toca. He querido advertir esto, porque se hà de ver lo mismo en las posturas siguientes, y no cause novedad al nuevo Compositor.

Postura à 6.



Pos-

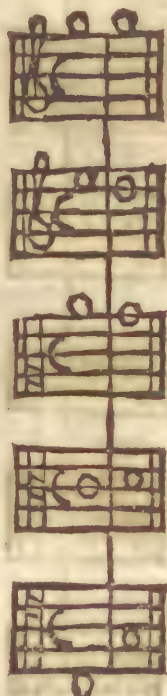
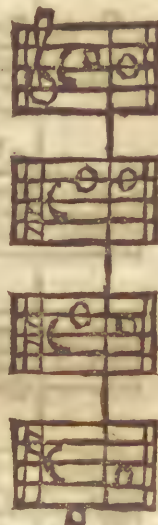
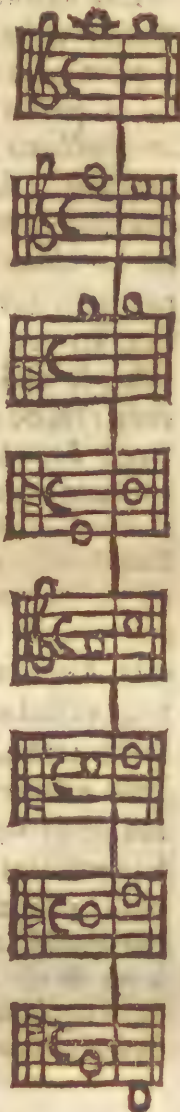
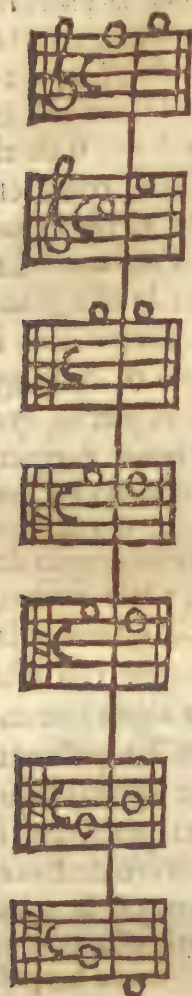
Postura à 7.

Postura à 8.

Pondrè aora las posturas à
los mismos numeros de vozès,
moviendo el Baxo de quinta
àzia arriba.

Postura à 5.

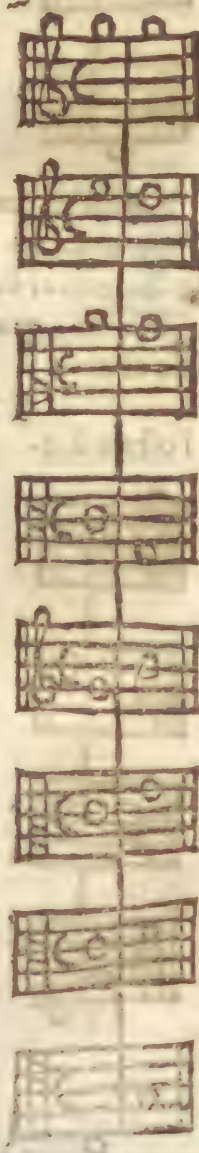
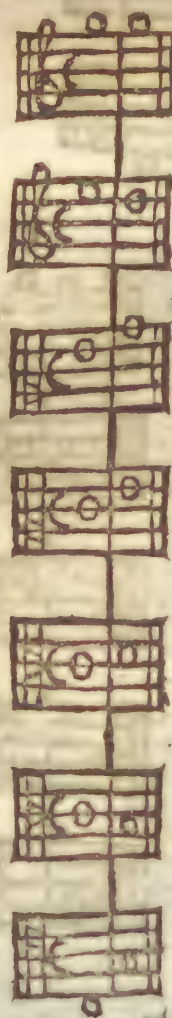
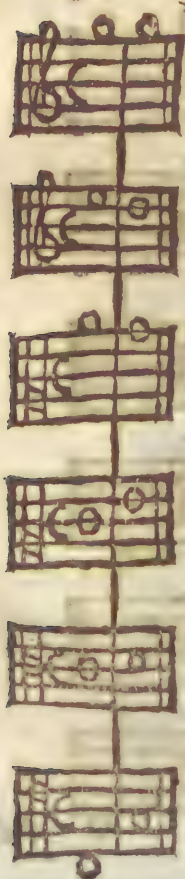
Postura à 4.



Postura à 8.

Postura à 7.

Postura à 6.



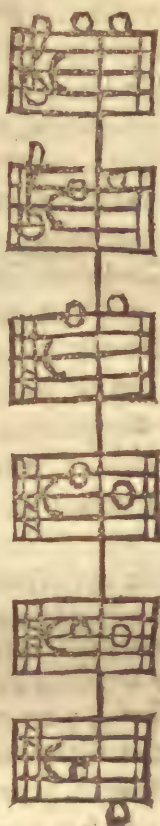
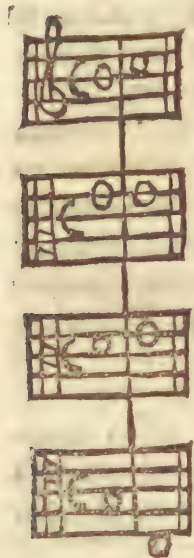
Quando el *Baxo* mueve de *quinta* àzia abaxo, las posturas de las voces hasta ocho, son como se figuen.

Postura à 4.

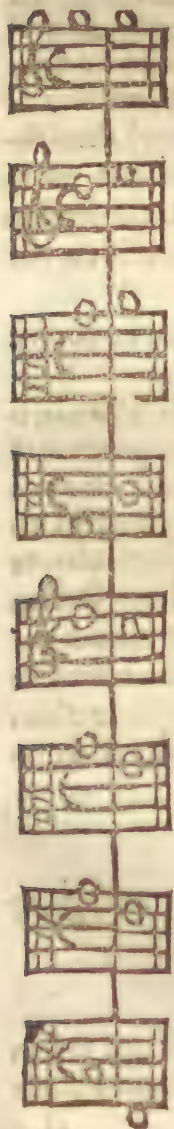
Postura à 5.

Postura à 6.

Postura à 7.



Postura à 8.



Estos son los modos de colocar las voces en sus puestos à quatro, à cinco, à seis, à siete, y à ocho sobre todos los movimientos que puede hazer el *Baxo*, assi subiendo, como baxando. Pero como los movimientos de el *Baxo* son successivos, no dexan de ofrecerse algunas dificultades de postura à postura; pues desde el puesto donde para una voz muchas vezes, no le viene bien al Compositor para llevarla al movimiento siguiente donde deve yà por no subir, ò baxar mucho, yà por no dár dos especies perfectas de un mismo genero, y yà por excusar encuentros prohibidos con las demás voces; especialmente quando el numero de voces es mas que à quatro. Pero en semejantes casos se remedia con mover la voz antes q̃ mueva el *Baxo*, llevandola à la especie mas conveniente, para colocarla en el puesto que le toca, quando llega à mover el *Baxo*.

Tambien advierto, que en las posturas de à ocho, siempre que el *Baxo* mueve de *quarta*, ò *quinta* abaxo, ò arriba, es permitido de muchos Maestros prácticos mover una voz de *docena* à *quinta*, ò de *quinta* à *docena*; aunque semejantes posturas no se deven practicar quan-

do las dos voces que sirven de *Baxo* hazen tránsito de *octava* à *Vnisonus*, ù de *Vnisonus* à *octava*. Por la razon, que con la una, no serán *quinta*, y *docena*; sino es dos *quintas*, ù dos *docenas*, especies que expressamente están prohibidas por la regla. Que si *quinta*, y *docena* se pueden permitir, es por las razones que dixe en el cap. 8. de el Primer Libro de esta Segunda Parte. Y solo referirè aqui dos de ellas. La primera, que quando son *quinta*, y *docena*, ay variedad, por ser de distinta proporcion, y de distinto genero. La segunda, porque ay variedad en los movimientos de las dos voces; pues es preciso, que si el *Baxo* mueve de *quinta*, la voz particular ha de mover de *quarta*; y al contrario: y de la variedad, assi de los movimientos, como de las proporciones de ellos, y de las especies, se originan los aumentos de armonia; por lo qual no comprehende la regla que prohibe el uso de dos especies perfectas, el uso de la *quinta*, y *docena*: porque en estas ay variedad de proporciones; y en el uso de dos *quintas*, ù dos *docenas*, no la ay, ni en movimientos, ni en especies. Y estas son las razones fundamentales para permitirse, no solo à ocho; pero aun à quatro, como dixe en el lugar citado arriba.

Acerca de el uso de el *sustenido* en las posturas de à ocho, devo dezir, que es preciso usar de el dos voces, quando es necessario hazer alguna *tercera*, ò *sexta mayor*, que naturalmente es *menor*: aunque deve el Compositor atender à que la una voz sea de un coro, y la otra de otros; y à que estén en *octava*, y no en *Vnisonus*. Y estas circunstancias importan mucho para la mas perfecta sonoridad: pues como ya dexo dicho arriba, el *sustenido* es punto accidental, y ay muchos que no lo entonan tan fino, como los puntos naturales. Y esta leve imperfeccion que puede aver, se disimula estando en distintos coros, y en *octava*, por la distancia que media.

Y el permitirse à ocho, y no à menos numero de voces, es, porque con tan crecido numero de armonia, se disimule mas.

Tambien usan muchos Maestros con el *Baxo* algunas *octavas*, ò *quintas* accidentales; como hallandose en algun *sustenido*, poner otra voz particular en *octava*; ò hallandole en algun signo que no tiene *quinta* perfecta, hazer que lo sea con *sustenido* en la voz que carga en ella: y en qualquier caso de estos importa, que sea la voz particular de distinto coro que el *Baxo* principal, para que qualquiera imperfeccion que huviere en la afinacion de la especie que fuere, se note menos.

Aunque ay que hazer otras advertencias muy necessarias acerca de algunas posturas de à ocho, las dexarè para otro lugar, porque lo dicho en el contenido de este capitulo, me parece ser lo bastante para no ser prolixo.

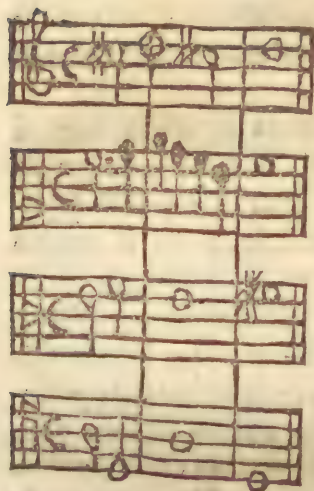
CAPITULO V.

EN QUE SE RESUELVEN ALGUNAS DUDAS acerca de algunas posturas de à ocho voces.

YA que en el capitulo antecedente he escrito de el modo que se han de poner las voces sobre qualquier movimiento que pudiere hazer el

el *Baxo*, assi subiendo, como baxando, hasta las posturas de à ocho; antes de passar adelante, quiero resolver algunas dudas sobre diversas opiniones que ay entre los Practicos en algunas posturas, de si se pueden hazer à tanto numero de voces, ò à menos.

Es una de ellas el cargar en la *decena* de el *Baxo* una voz, quando otra liga en *quarta*, baxando à la *octava* al tiempo que sale la otra de la *ligadura*, semejante à esta.



Ay Maestros que son de opinion, que postura semejante, solo puede ser permitida à ocho: y otros corrientemente la practican à quatro.

Los que dicen, que es propria de à ocho, y no de à menos voces, no dan otra razon mas, que como es mayor el numero, y son menos los puestos de las voces, variando la voz de esta postura de especies, haze lugar à otra: pero no hallo que tenga fundamento semejante razon; porque, ò es mala musica, ò es buena; si es mala, tambien lo será à ocho, como à quatro; y si es buena, tambien lo será à quatro, como à ocho. Porque en

quanto à la sonoridad, toda la musica es una: y la que es à mucho numero de voces, solo se diferencia de la que es à menos en doblar, ò triplicar las consonancias: y estas pueden tener mas, ò menos armonias; pero no pueden causar mas, ni menos melodia, porque sean dobles, que porque sean sencillas.

Aver una en *decena*, ligando otra en *quarta*, no toca en el aumento de las consonancias, que son las que causan mas, ò menos armonia: y tan solamente pertenece à la mas, ò menos perfeccion de la melodia.

Que cause melodia perfecta dicha postura, lo aprueban los que son de la opinion que se puede hazer à ocho: pues sino tuviera melodia perfecta, la reprobaran, y aprobandola, se sigue que la tiene. Y si tiene melodia perfecta à ocho, tambien la tendrá à quatro; sobre el qual fundamento asiento mi dictamen de que será licito su uso à qualquiera numero de voces que fuere la composicion.

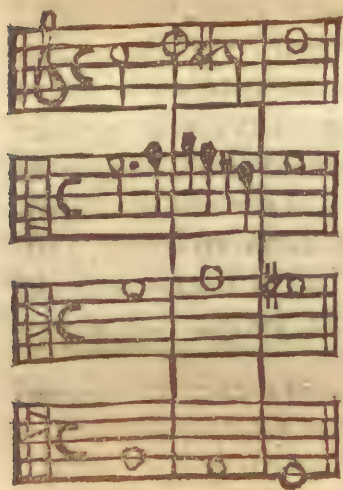
Pero ya que apruebo dicha postura, diré aora como se deve entender: en varias partes de esta Obra, especialmente en el Libro Primero de esta Segunda Parte, desde el Capitulo 17. hasta el 19. inclusive, dexo dicho muchas vezes de el modo que se deve entender la *ligadura*, que se llama de *novena* quando se forma con el *Baxo*: la qual tiene dos inteligencias.

Si ay voz en *decena* estando otra en la *novena* ligando, es *ligadura* de *segunda* entre las voces particulares, y con el *Baxo* supone, como si cayera en la *octava* al tiempo que se forma la *novena* con él: pues si dicha *ligadura* quando es sobre el *Baxo* tiene su abono suponiendo por *octava*, porquè no ha de tener el mismo en las voces particulares? Aca-so lo que con el *Baxo* se abona, dexa de abonarse entre las demás voces? Lo mas no encierra lo menos? El *Baxo* no es la voz mas principal

de todas? Y toda la musica que es buena con èl, como puede dexar de serlo con las otras que no son tan principales?

En la dicha postura ay una voz ligando, que es *quarta* con el *Baxo*, y al formar la *ligadura* se pone otra en la *decena*: consideradas, pues, estas dos voces por sí solas, la misma postura es que quando se liga en *novena* con el *Baxo*, y si con èl supone por octava, tambien la que està en *quarta*, ò *oncena* ligando, supone con la que està en *tercera*, ò *decena* por la misma especie, como lo dexo yà exemplificado, y explicado en el Capitulo 18 de el Primer Libro de esta Segunda Parte; aunque pongo el exemplar allí en *quarta* de *Tritono*: pero para lo que voy explicando, es lo mismo que la *quarta* perfecta.

Ni ay que reparar en que al tiempo que sale de la *ligadura* baxe à la *octava* la voz de la *decena*: porque suponiendo la que estava en la *oncena* por *decena* como se deve, poco importa que mueva que no mueva la otra. Reparese en la postura siguiente, y se hallará ser lo mismo que la de arriba.



Muchos de los Maestros que son de opinion que solo à ocho se deve hazer la postura que puse arriba, practican à quatro esta, y yo quisiera que me dixeran, què mas tiene la una que la otra? En aquella, quando una voz liga, no se pone otra *segunda* abajo? En esta, no es lo mismo? Pues què mas tiene una que otra? Si aquella no se permite à quatro, porquè se ha de permitir esta? Y si esta se permite, porquè no aquella? Lo cierto es, que no ay mas razon para que se pueda hazer à quatro aquella que esta: porque si en aquella se deve considerar la voz que liga como si estuviera en la *decena*, pues supone por tal, en esta se ha

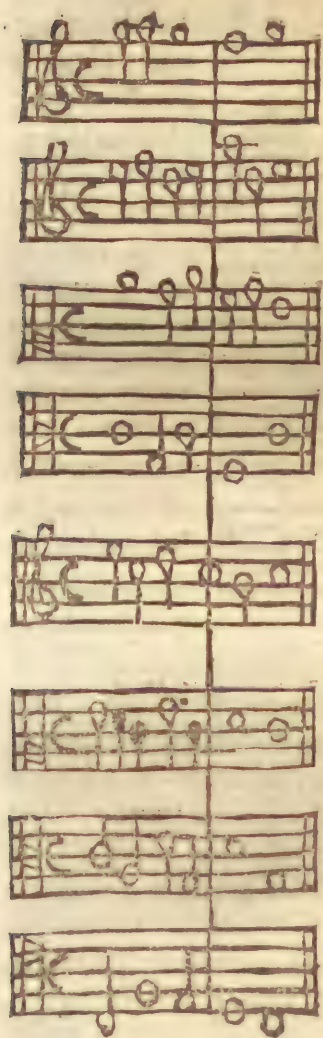
de entender, que la que està en *septima* ligando, supone como si estuviera en la *sexta*.

Y assi, soy de sentir, que una, y otra se pueden practicar à qualquier numero de voces que fuere la composicion.

Vian muchos Compositores en composiciones de à ocho quando el *Baxo* liga, à mas de doblar, ò triplicar la *novena*, y doblar la *sexta*, el doblar tambien la *quarta* de *Tritono* sobre la dicha ligadura: porque dicen, que si à quatro es permitido el poner la sencilla, como tambien la *novena*, y *sexta*, que aviendo quatro voces mas, assi como se doblan la *sexta*, y *novena*, se puede doblar tambien la *quarta*.

Respondo à esto, que si se aumentan las voces de la *novena*, y *sexta*, es conforme à razon, porque propriamente es ligadura de *novena*: y si se ponen otras voces en la *sexta*, son para acompañar, la qual especie no haze ningun mal efecto, porque como es especie consonante, no aumenta disonancia en la *ligadura*: pero la *quarta* de *Tritono* si, pues es tanto, ò mas disonante que la *novena*: y por esto siendo doble ay aumento de disonancia, razon, por la qual no se deve doblar. Que esta, si se prac-

práctica à quatro, es tan sola mente por acompañar, que no es especie esencial como la *novena*, con quien es propriamente la *ligadura*. Que fuera de esta, las demás especies con que la acompañan las demás voces, tanto importa que sean unas, como que sean otras: pues assi como se acostumbra à ponerlas en *sexta*, y *quarta* de *Tritono*, se pueden poner en *quinta*, por no ser parte esencial de la *ligadura* el que esté mas en una especie que en otra: y no siendolo, no ay razon para que se doble la *quarta* de *Tritono*, pues de doblar esta especie, se sigue doblar la disonancia en la postura. Y se deven poner las voces, como se verá aqui exemplificado sobre dicha *ligadura*.



Antes de passar adelante, quiero advertir para los Compositores principiantes, que si hubieren leído todo lo que dexo escrito hasta aqui en esta Segunda Parte, no hallarán en que hazer reparo de estas posturas que quedan figuradas: pues entre las voces particulares, se verá como van de la *sexta* à la *octava*, assi por movimiento recto, como por contrarios movimientos, en que algunos Maestros enseñan, que no se deve usar.

Pero no hallo razon que puedan tener con fundamento, pues de ningun modo se opone à la perfeccion de la armonia ni melodia. Y assi, soy de opinion, que en ello no se deve hazer reparo alguno entre las voces particulares.

Tambien se hallarán dos quintas en el ultimo movimiento que hazen las voces entre los *Tiples* primero, y tercero, pero no son las dos perfectas, si tan solamente la una: y dexo ya escrito en el Capitulo 8. de el Primer Libro, como es licito el uso de ellas.

Bolviendo à la *ligadura*, se podrá ver como cargan tres voces en la *novena*, y otras tres en la *sexta*, y sola una en la *quarta* de *Tritono*, que importa assi, para no aumentar la disonancia de la postura.

Hallanse encontradas opiniones, quando en una postura à ocho de dos *Baxos* canta el uno como voz particular, si será mas conforme à razon que otra voz cante en *Unifonus*, y *octava*, que en *quinta*, y *docena*. Lo pondré aqui figurado de los dos modos, para que se entienda mejor lo que diré sobre ello.



De estas dos posturas de voces en la primera vâ el segundo *Tenor* de el *Unifonus* à la *octava* con el un *Baxo*, y en la segunda, vâ de *quinta* à *docena*, en que ay algunos Maestros que abonan la primera, pues dizen, que es muy conforme à razon, yâ que el un *Baxo* canta como voz particular, que cante un *Tenor* como *Baxo*, pues no ay mas diferencia, que es

trocarfe el *Baxo* en voz particular, y la voz particular en *Baxo*.

No assiento à este dictamen, porque si los *Baxos*, quando son dos, cantan como si fuera uno, es porque cada uno lo es de su Coro: y quando los Coros cantan divididos, sirve de fundamento cada uno al suyo: y como el fundamento es solo uno, quando los Coros se juntan, basta con solo un *Baxo*, si quiere el Compositor que sea voz particular el otro. Y no siendo necesario que la voz particular sirva de *Baxo*, no es conforme à razon que lo sea.

A mas de lo dicho digo, que si los dos *Baxos*, quando se juntan los Coros, cantan una misma musica, es, porque cada uno pertenece à su Coro, y el *Tenor* que en la postura canta como *Baxo*, es de el mismo Coro que el que sirve de fundamento à todas las voces: por lo qual no puede dexar de ser impropriedad grande, teniendo lugar de colocar las voces en sus puestos, aunque el otro *Baxo* cante como voz particular.

En la segunda, en que puse el *Tenor* con transito de la *quinta* à la *docena*, es mucho mas propria; pues como dixe en el Libro Primero de esta Segunda Parte, cap. 8. no es impropriedad usarla à quatro, por la diferencia que ay, assi en los movimientos, como en las proporciones, de que resulta mayor armonia. Y por esto es mi sentir, que en semejantes casos se deve elegir el ir de la *quinta* à la *docena*, por ser mas proprio, que el ir de el *Unifonus* à la *octava*.

En

En quanto à las mismas posturas, digo mas, que solo es medio *compás* el tiempo que sirve de voz particular el un *Baxo*, y es al alzar quando se hallan en la *tercera* los dos: porque quando entra el segundo *Baxo* al dár, todas las voces que cargan sobre el ton en los mismos puestos que deven cargar sobre el que primero entrò por razon de la *ligadura*.

Y ocurriendo à la duda, que se le puede excitar al Compositor poco experimentado, de que como es licito haziendo padecer el segundo *Baxo* al primero, por la parte superior en *segunda*, desliga despues en la *tercera* inferior, siendo lo natural desligar conforme ligò, pues ligò como *Baxo*, y desliga como voz particular?

Deseando satisfacer à esta duda, respondo, que no solo haze padecer el un *Baxo* al otro, si es las demás voces que cargan en la *novena*; y que con todas estas liga, y desliga como *Baxo*. Y a mas de esta razon, aunque se considere entre los dos la *ligadura* independiente de las demás voces, desliga bien; pues no se falta à las condiciones que deve tener la *ligadura* perfecta, quando desliga de la falsa en la especie imperfecta que es una de ellas; que sea por la parte superior, ò inferior, importa poco, pues desliga en la especie que deve.

Sobre otra duda, que se ha ofrecido à muchos Maestros, en postura de à ocho, dirè mi sentir, segun la razon que alcance. Y es sobre lo que se verà aqui figurado,



Hazese el reparo entre el *Contralto* segundo, y el *Tiple* primero, defendiendo muchos, que son dos *octavas*, porque los dos estàn en *octava* uno de otro, quando el *Baxo* està en *Cesolfaut*; y quando este mueve à *Fesaut*, cargan los dos en *Alamire*, que tambien forman *octava*.

Dizen, que suponen los dos, como si dixeran *sol la*, fundandose, en que aunque mueve el *Contralto* antes, para con el *Baxo* supone, como sino huviera movimiento.

Que suponga para con el *Baxo*, como si dixera *sol la*, me conformo; pero que suponga con el *Tiple* de el mismo modo, no puede ser. Porque entre medio de las dos *octavas*, ay una *sexta*, especie consonante: y si una pausa quita dos *octavas*, por minima que sea como dexo escrito, mejor las ha de quitar una especie consonante. Que con el *Baxo* no suponga, porque es especie disonante la que es *sexta* con el *Tiple*, vengo bien; pero con el *Baxo*, no es con quien quieren que sean dos *octavas*, sino es entre las dos voces particulares. Entre estas media la *sexta*, luego no lo son tampoco.

En el cap. 19. de el Primero Libro, de esta Segunda Parte, dexè ya explicado, como se supone uno por otro en la musica, y que una

voz puede suponer uno con el *Baxo*, y otro con las voces particulares: y assi, resolviendo esta duda, digo, que considerado el *Contralto* segun- do con el *Baxo* supone todo el *compàs* como si estuviera en *Gesolreut* sin mover: pero considerado con el *Tiple* primero, suponen por las espe- cies que son realmente. El que quisiere hazer la experiencia, no haga la cuenta mas que con estas dos voces, y hallará, como entre las dos *octavas* media una *sexta*, y assi no son dos especies perfectas de un mismo genero sucesivas, que es lo que prohibe la regla.

A qualquier Compositor que le fuere preciso en postura semejante mover una voz de el modo que mueve el *Contralto*, aunque vaya des- pues à la *octava* con la que estuvo antes, pues medie qualquiera espe- cie consonante entre las dos, lo puede practicar sin que se puedan tener por dos *octavas*. Y si à la misma postura se le añadiesse otra voz en *Cesolfaut* que cayera en *Alamire* al mismo tiempo que el *Baxo* vâ à *Fe- faut*, tampoco era réprovable estando las demás voces como están fi- guradas: porque con aquella que puede baxar de *Cesolfaut* à *Alamire*, supone el *Contralto* como con el *Baxo*. Todo esto me parece confor- me à razon, y entiendo, que qualquier Maestro que se gobierne por ella, sentirà lo mismo: pues en tanto puede tener abono qualquiera pos- tura, en quanto no se oponga à las reglas del Arte, y no hallo que es- tas se opongan.

CAPITULO VI.

DE EL MODO CON QUE SE DEVEN ORDE- nar las composiciones de una voz sola.

Muchos son los generos de composicion musica, y tanta la varie- dad de especies, que si huviera de escrivar de todas, fuera inten- tar un imposible. De la composicion de el Canto de una voz sola, es- crivirè algunas, dando principio por ser las menores composiciones que puede aver de musica. Que aunque son las menores, no son las menos deleytables, como se puede inferir de las palabras de el Filosofo, que di- ze; el canto quando es solo, se oye con mas deleyte que quando es de muchas voces, especialmente si es acompañado con instrumentos arti- ficiales. No ay que estrañar que diga el Filosofo que las Cantilenas que son solas, son mas deleytables, pues apercibe el oïdo en ellas la suavidad de la voz, el concepto de la letra, y la dulçura de la consonancia. Quan- do la Cantilena es à mas voces, yà se lleva la atencion la suavidad de la una, yà la de otra, y no teniendola en una fixa, no motiva tanto al deleyte, y mayormente si son unas menos suaves que otras: pues tanto quanto mas llama la atencion la mas deleytable, la distrahe de la que es menos.

Quando son muchas las voces, no se apercibe, ò se apercibe poco el concepto de la letra. Quando ay una sola, es inteligible lo que se canta, porque no tienen las potencias otro objeto de diversion. Son mas imperceptibles las consonancias que se forman con tiempo, porque co-
mo

Arist. Prob. sect.
19. text. 9. chart.
513. Cantilenas so-
litarias suavis au-
dire solemus, si ad
tibiã, aut ad ly-
ram una cantantur,
Ec.

mo estas se forman en los movimientos que haze la voz , y estos en las composiciones bien ordenadas , expresan el afecho de la letra que se canta , llama la atencion con mayor vehemencia. Sin duda por esto los Musicos de la antigüedad , fundados en estas razones las mas de sus composiciones musicas eran solas : aunque las cantavan acompañadas , qual con lyra , qual con cithara , ò otros instrumentos , como se infiere de lo que refieren los mas Autores , que escriven de esta ciencia. Y aun en las ficciones Poeticas , se lee de Orpheo , y Amphion , movian con su canto , y lyra , no tan solamente à los vivientes , sino es hasta los montes insensibles , atribuyendo à sus Cantinelas solas , tales efectos. Y aun en estos tiempos es la especie de musica , que mas generalmente se exercita , no tan solamente de los profesores de el Arte , sino es aun de toda especie de gentes , hasta la mas vulgar ; como se vè experimentado en los viandantes , que con el exercicio de el canto sienten menos el cansancio de el camino. Los Artesanos alivian la fatiga de su trabajo , las madres acallan sus hijos , y los hazen dormir ; pues de especie de composicion , que tan generalmente se practica , me ha parecido muy puesto en razon dezir el orden , y disposicion que deven guardar los Compositores en ella.

Y lo primero que prevengo es , que se han de hazer cargo , de que especie de composicion ha de ser : porque puede ser *Canto Llano* , ò *Canto de Organo* , yà con acompañamiento , yà sin el ; que especie de voz la ha de cantar , si ha de ser voz aguda , ò grave , que letra , si ha de ir acompañada con otras voces artificiales ; y si se compone para cantar en la Iglesia , ò fuera de ella ? He dicho , que se ha de hazer cargo el Compositor de si es *Canto Llano* , ò *Canto de Organo* , porque toda musica de *Canto Llano* , se compone para sola , pues aunque lo cantan muchos , es uno solo el canto. Y de este no dirè acerca de su composicion lo que se deve observar , porque dixe yà lo bastante en el Libro Segundo de la Primera Parte de esta Obra. Pero en quanto al *Canto de Organo* dirè , que muchas vezes se ofrece el introducir algunos periodos de *Canto Llano* en lo que se compone , como en algunos Psalmos , que el Compositor se vale de la entonacion de ellos , algunos Hymnos , ò Motetes , que quiere que una voz lleve el *Canto Llano* , que aunque sea à mas numero de voces la Obra , en quanto al orden que se deve guardar en el *Canto Llano* , se ha de considerar con sola la voz que lo lleva.

Sobre lo qual digo , que se han de ordenar las figuras de el modo que tengan similitud sus valores , segun se canta quando solo. Y digo esto , porque las composiciones de Hymnos , y otras semejantes de el *Canto Ecclesiastico* son mixtas , como dixe en el Libro Segundo de la Primera Parte , Capitulo 19. y no son de igual valor todas las figuras : y por esto digo , que se deve conformar en los valores de las figuras la voz que lleva el *Canto Llano* en las composiciones de *Canto de Organo*.

Tambien algunos periodos de los Psalmos que vãn sobre el *Canto Llano* de su entonacion , se deve ordenar la voz que le lleva , de modo , que haga las detenciones , y abreviaturas de las figuras , segun ordinariamente se cantan en los Coros Ecclesiasticos. Y por quanto muchas vezes sucede que el Compositor quiere que todo un verso de el *Psalmo*

vaya sobre el *Canto Llano*, y otras la mitad de él, deve atender à ordenarlo de modo en la voz que le lleva, que si la mitad del verso solo fuere sobre el, no lo trueque, poniendo en la mitad primera de el verso el *Canto Llano*, que deve estar despues de la mediacion, y al contrario, el que deve estar hasta la mediacion, ponerlo despues, como lo han hecho algunos Maestros, ò inadvertidos, ò poco experimentados: sino es, que toda aquella parte de el verso que fuere sobre el *Canto Llano*, sea el que le toca, porque el hazer lo contrario, es componer impropriamente, y sin el orden que deve guardar. Y aunque todo lo dicho sea en composiciones, que son à muchas voces, se ha de entender que hablo respecto à una sola, que es de el modo que se deve ordenar el *Canto Llano* en ella. Que aunque lo comun, y ordinario es cantar acompañada de otras, tal vez canta sola: y sea de este modo, ò acompañada en quanto assi, se deve ordenar de el modo que he dicho.

En quanto à cantar una voz sola *Canto de Organo*, digo, que no se practica composicion de ella, que no sea sobre acompañamiento, menos en el *Canto Eclesiastico* aquellas que son de *Canto mixto*. Las que son sobre *acompañamiento*, se deven ordenar de dos modos: uno, en quanto al modo de cantar de ella sola, y otro, en quanto al convenir con el *acompañamiento*. Se ha de poner la atencion en que cante graciosamente, usando de los movimientos mas naturales, escusando todos los violentos: como entonaciones escabrosas, y repeticiones de clausulas de diferente Tono de que es la composicion, eligiendo el ayre, ò tiempo debaxo de el qual aya de cantar, que fuere mas acomodado à la letra.

Si fuere latin, siempre la musica ha de ser grave, si fuere en lengua vulgar, será el canto mas proprio, aquel que mas bien expresse el afecto que pide la letra. En quanto à convenir el *acompañamiento* con la voz, ha de ser en las especies mas sonoras siempre, sin reparar en si las especies perfectas se usan de aquel, ò de el otro modo: porque el *acompañamiento* no se tiene por voz, y por esso no ay obligacion de observar la regla que se observa entre las voces, acerca de el uso de las especies perfectas: y solo se deve poner la atencion en la mayor sonoridad, usando en los movimientos de la voz de aquellas especies, que su sonoridad se lleva mas la atencion, menos quando huviere de imitar el *acompañamiento* algunos *passos*: que en casos semejantes, pues no aya disonancia, se atiende à la mayor imitacion.

En orden al imitar el *acompañamiento* à la voz, advierto, que si al principio de la Cantilena huviere de ser, será mas acertado, que comience el *passo* la voz, y despues siga el *acompañamiento*: porque si es el que primero entra la imitacion, avrà impropriedad por dos razones. La primera, porque la voz no se deve lugetar al *acompañamiento*, pero si el *acompañamiento* à la voz, pues es la parte superior, y mas principal de la Cantilena: y el *acompañamiento* la inferior, y menos principal, pues tan solamente sirve de mantenerla firme en el Tono con las consonancias que se forman en el instrumento. La segunda razon es, porque entrando primero el *acompañamiento* al principio aviendo imitacion, es preciso que la voz calle, y ay riesgo de no entrar à tiempo, si el que canta, no està advertido: que si los dos comiençan à un tiempo, sabe

sabe el acompañante que no ha de comenzar hasta que la voz comienza.

Tambien tengo por impropriedad el que el acompañamiento calle pausa, aunque sea para imitar, si la voz no lo calla tambien: porque de cantar la voz, y callar el acompañamiento, se sigue disminucion de armonia, en la qual halla novedad el oído por la falta de las consonancias de el instrumento. Los acompañantes diestros, acostumbran à suplir este defecto, sonando siempre con el instrumento al tiempo de la pausa. Yà confidero, que dirán los Musicos, que cosas tan menudas podia escusar el escribirlas, pero como mi obligacion (por el empeño) es el escribir segun la mayor perfeccion de la armonia, y melodia, no hablo cosa pequeña, en lo que importa para la mayor perfeccion.

Para trabajar dichas compoliciones, deve poner tambien la atencion el Musico en la especie de voz que la ha de cantar: como si *Tiple*, *Contralto*, ò *Tenor*, para que las consonancias que se huvieren de formar con el acompañamiento, se sepa si son compuestas, ò simples: porque en las que son para voces graves como *Tenores*, ò *Baxos*, ay mucho riesgo de subir el acompañamiento mas que la voz, de donde se pueden seguir algunas impropriedades, poniendo algunas *quartas* en lugar de *quintas*, sino se obra con advertencia. Y tambien, que siendo *Baxo* la voz, se han de escusar todo lo possible (quando canta profunda el uso de las especies *quinta*, y *tercera* con el acompañamiento) porque estas especies son poco sonoras, quando son sobradamente graves, ò profundas. Dixe la causa de ello en el Libro 1. y 4. de la Primera Parte de esta Obra, y por esso no lo repito aqui. No quiero dezir que se escuse el usar dichas especies generalmente, si solo quando comodamente se puede valer de otras el Compositor en su lugar: ni tampoco quando la voz canta por la cuerda de *Tenor*, que por este termino tienen mas melodia.

Quando dichas Cantilenas solas, se componen para voz destinada de qualquiere especie que fuere aguda, ò grave, importa que el Compositor sepa, lo que puede subir, y baxar dicha voz, para que no exceda con el canto los limites de ella, assi en el subir, como en el baxar. Y quando se componen para voz no determinada, han de ser con la discrecion semejantes compoliciones, que se observe tal orden, que no suban ni baxen mas que aquello que naturalmente puede cada voz en su especie, para que qualquiere la pueda cantar sin violencia. De este modo ordenavan los Antiguos sus compoliciones con gran puntualidad, como puede reparar el curioso en los Libros de musica, impresa de *Missas*, y *Moretes*: pues es muy singular la vez que sale de las cinco líneas ninguna voz. En quanto à la letra, se deve observar con mucha puntualidad el acento, atendiendo, assi es latina, ò vulgar, y à dárle el sentido que pide, y juntamente expressar el afecto de ella.

Ordinariamente es toda la letra que se canta con musica, de dos especies, latina, ò vulgar. Vulgar puede ser de nuestro Idioma, ò de otra Nacion: pero sea el vulgar que fuere, lo mas comun es ser en *verso*, y rara vez en *prosa*. En el latin, unas vezes es verso, y otras no, en quanto al acento se ha de guardar este orden. En todo vulgar, sea verso, ò prosa, todos aquellos vocablos que son largos para hablados,



lo han de ser también para cantados, y los que han de ser breves de el mismo modo: disponiendo las figuras de la musica, de modo, que las expresen así. En las sílvas que se hallan dos vocales juntas como *aun*, *o*, u otras semejantes à esta, no se ha de poner mas que un punto de musica, para que tenga el sentido que deve el verso: porque así como fuera largo si las vocales se dividieran en dos sílvas, así deve convenir la musica, no poniendo mas ni menos figuras, que sílvas tiene el pie: menos quando en alguna se huviere de hazer detencion por razon de el acento, o por otro motivo que pudiere tener en quanto à la musica el Compositor, que se ponen dos, o tres figuras ligadas, y estos casos supónen todas por una, tanto en el vulgar, como en el latin. También deve conformarse el canto con el verso en quanto al clausular, cerrando con la musica, quando cierra la letra, deteniendose quando es necesario para darle el sentido que pide.

En quanto à que expresse el afecto de la letra el canto, se deve ordenar de tal modo, que si la letra tuviere palabras que denotan tristeza, los movimientos de el canto se dispongan de modo, que tengan la misma expression que la palabra, siendo tardos, y folegados, y por terminos propios para el caso: y si lo mas de la letra fuere de semejantes palabras, tendrá mas ácierto el Compositor si eligiere aquellos Tonos para la composicion que son mas al caso, como puede ver en el primer Libro de la Primera Parte, Cap. 18. Si la letra fuere alegre, deve corresponder de el mismo modo con la musica: y si tratare de guerra, o palabras osadas, el modo de cantar ha de ser arrebatado, y en todo se ha de conformar el canto con la letra, especialmente en la que es en lengua vulgar: que en la que es de latin, cumplirá el Compositor con que siempre sea grave la musica, aunque en unas composiciones mas que en otras. Porque en lo que es Psalmos, ha de ser grave, y ayrosa, menos unas palabras, u otras, que segun la significacion de ellas, aya de ser la musica mas pausada. En todo lo que la Iglesia canta en *Quaresma*, y especialmente, en la *Semana Santa*, y en el Oficio de Difuntos, ha de ser la musica muy grave, y pausada: conviene así, porque se sientan con mas dulçura las consonancias, y llamen mas al hombre al recogimiento interior, y devocion.

También adviértase, que en la letra latina, como ordinariamente no está en verso la que se compone en musica, no se ha de observar la regla que dixe arriba, hablando de la lengua vulgar, que aunque en una sílva aya dos vocales juntas, se han de dividir, teniendo cada una de ellas un punto de musica, porque importa así para la buena pronunciacion. Quando la Cantilena va acompañada con otras voces de instrumentos, como Violines, u otros Flatulentos, que vienen à ser composiciones, à dos, à tres, o à quatro, no tiene el Compositor la obligacion de usar las especies perfectas de el modo que se usan quando es la composicion toda de voces naturales: porque aunque convienen todas en un agregado en quanto à las consonancias, pero no en quanto à lo natural, por ser composiciones mixtas de voces naturales, y artificiales. Y así, bastará que no se use de dos especies perfectas entre las voces, y que ocupen distintas consonancias, que es lo que conviene para la mayor perfeccion de la armonia: que el que la *quinta*, ni la *octava* se den mas ba-

baxando que subiendo , no dà mas ni menos sonoridad à la musica. A mas de que un agregado que se compone de sola una voz natural , y de dos , ò tres voces de instrumentos artificiales , se ha de considerar como éantò sola , porque sola una voz es la que canta letra , y es la esencia de la Cantilena : que las voces de los instrumentos , son accidentes , que solo sirven para mayor armonia de la composicion , al modo que el *Baxo* , que comunmente se llama *acompañamiento* , que tampoco se reputa por voz. Pues solo aquella lo es realmente , que expresa la letra : y no aviendo mas que una natural en la Cantilena , no ay razon para que las que solo la acompañan en las consonancias , se reputen por voces.

Las composiciones que se hazen para cantadas en la Iglesia , son de dos modos : unas , en latin , y otras en vulgar. Las latinas , yà he dicho arriba de el modo que devian ser. El vulgar , es siempre à lo Divino , y aun assi en muchas Iglesias no se permite , sino es que sea en la *Natividad* de el *Señor* , y en la festividad de el *Corpus*. Y porque en semejantes festividades suele suceder el cantar algunas letras *Jocosas* , deve poner mucho cuydado el Compositor en que no sean profanas , ni que la musica que se aplique à ellas , sea de modo , que quite la atencion de los Misterios Sagrados : porque el canto fue introducido en la Iglesia para aumentar la devocion , no para distraher. Y assi lo confirma el Doctor Don Martin Azpilcueta , pues dize , que no es lícito el canto , quando es con el fin de deleytar con el à los oyentes. Dando à entender en estas palabras , que peca el que canta , quando es ocasion el canto de distraccion , y mas expreslamente lo dize en otras partes el mismo. Especialmente no se deve cantar semejante musica en Misa , ni en hora alguna de el Oficio Divino , que es donde mas importa el recogimiento interior.

No es incompatible el que la musica sea honesta , y alegre , que de alegre à profana , ay mucha diferencia : y lo que quiero dezir es , que no sea de modo que quite la devocion. No he podido dexar de tocar esta materia , porque son muchos , y muy graves los Autores que sienten mal , de que la musica profana se cante en la Iglesia : y profana es toda aquella , que de todo punto quita la devocion , y la atencion de las cosas Sagradas. No tan solamente digo esto por las Cantilenas solas , sino es por todo genero de musica de qualquiera especie que fuere. La que se compone para cantar fuera de la Iglesia , como es en Comedias. ò Sarsos , &c. Importa poco que se lleve la atencion de los oyentes , y assi pueda el Compositor componerla de el modo que mas gusto , y deleyte caulare , aunque tambien puede exceder , y ser provocativa à pecar : y por esto conviene , que el Compositor la componga con discrecion , segun la especie de voz que la huviere de cantar , para que el efecto que puede causar , no sea mas que el deleyte natural , causado de las consonancias. Y dando conclusion à esta materia , digo , que todo canto solo , será mas deleytable , quando el instrumento que lo acompaña es suave , sin mucho cuerpo de voz , teniendo no mas de la que basta , para que se perciba la consonancia , porque no impida la dulçura de la voz , ni la inteligencia de la letra que se canta. Todo esto confirma el Filosofo , diziendo , que las Cantilenas son mas deleytables quando se acompañan con Flautas , que con lyra , por ser mas suaves los sonidos de las

D. D. Mart. Azp.
en el lib. Comento,
ò Repeticion de cap.
quando de consecra-
tione cap. 16. pag.
232.

Arist. Prob. se&
19. text. 44. char.
524. Cantilenam
suavis audimus,
cum ad tibiā, quā
cum ad lyram can-
tasur, quia omne
suave mixtum cum
suaviori suavis est
ut tibia quam lyra
suavior est, &c.

las Flautas. Y es, que los Antiguos acostumbraban con semejantes instrumentos à acompañar el canto: y aunque aora son otros los que se practican, no por ello dexa de aver unos mas al calo que otros.

En quanto à las composiciones de el canto, solo me parece, que esta generalidad es lo suficiente, para que las saquen los Compositores con acierto. Y porque considero, que à muchos causará novedad el ver que llamo Cantilenas à semejantes composiciones, devo dezir, que este es nombre proprio que se les deve dar, pues todos los Antiguos las llamaron assi: aunque en nuestro Idionja las han llamado canciones, y pareciendoles à los Musicos de estos tiempos, que era nombre sobradamente vulgar, las llaman ordinariamente *Tonos*: pero es nombre improprio, porque es generico, pues esta palabra *Tono*, tiene diversos significados en la musica, como dexo en diversas partes dicho. Y assi, por llamarlas con mas propiedad, me ha parecido darles su nombre proprio, que es el de Cantilenas!

CAPITULO VII.

DE EL ORDEN, Y DISPOSICION QUE SE deve observar en toda composicion à duo, de qualquiera especie de voces que fuere.

Dexo escrito en el Capitulo antecedente el orden que se deve guardar en las composiciones de una voz sola, y aviendo de escrivir en este de el que se deve observar en la de dos voces, advierto, que todo lo dicho acerca de la letra, y de el modo que deven ser las composiciones, segun el lugar donde se huvieren de cantar, se ha de observar lo mismo, aunque sea en *duo* la musica, respectivamente en quanto à lo que toca à cada voz de por sí: pero ay diferencia en quanto al orden de las consonancias, y disposicion de la musica en *duo*, à la que es sola, y por esso explicarè la circunstancia en que se diferencian en el contenido de este Capitulo.

Las composiciones de dos voces, pueden ser con tres diferencias, la primera, de dos voces naturales, la segunda, de una natural, y otra artificial, y la tercera de dos artificiales. Quando es de dos voces naturales, pueden ser de distintas especies, y de una misma, que puede aver alguna diferencia en quanto à la disposicion, como irè diziendo, assi en el orden de las consonancias, como en las imitaciones, y otros primores. Devese hazer cargo tambien el Compositor de las calidades que tienen las voces que la han de cantar, y si son diestros los sugetos, ò no: irè explicando para el mayor acierto de ellas, lo que mas importe, segun las circunstancias que ocurrieren.

Si las dos voces fueren una mas grave que otra, como *Tiple*, y *Tenor*, &c. ha de atender el Musico à que la cuerda de el *Tiple* es *octava* arriba de el *Tenor*: digo esto para el uso de las especies, porque la voz mas grave es la que ha de servir siempre de *Baxo*, usando la *quinta* subiendo esta, y baxando el *Tiple*, y la *octava* al contrario. No se deven hazer *ligaduras* de *quarta* entre las dos voces, porque no es especie

cie disonante, como dixe en el Libro Primero de esta Segunda Parte, Capítulos 9. y 10. Y para que se haga *ligadura* en ella, es preciso que aya otra voz en *quinta*, par a que sea verdaderamente *ligadura* de *segunda* entre las dos: y como en la música en *duo* no tiene lugar semejante postura, por esto se ha de escusar la *quarta*. Pero se podrán hazer *ligaduras* de *segunda*, y *septima*: de *segunda*, ligando la voz grave, y de *septima*, ligando la aguda, ò *Tiple*: observando todo lo que dexo explicado acerca de las *ligaduras* en el Libro Primero, desde el Capitulo 16. hasta el 19.

Pero prevengo, que se podrá golpear al formarse la *ligadura*, haciendo dos, ò tres figuras de la que avia de ser una, como mas convenga el acento de la letra, que es el motivo porque se permite. Y no entiendan los poco experimentados en el arte, que el golpear, es lo mismo que no estar ligado: que aunque golpee, no ay movimiento, menos que no suba, o baxe. Digo esto, porque me consta, que ay Compositores, que dizen, que pues se puede golpear en la *ligadura*, tambien lo será, aunque baxe medio punto de donde la previno, adonde la forma. No ay *ligadura* quando ay movimiento, y siempre que sube, ò baxa, mueve. Quando golpea en un mismo Signo, ni sube, ni baxa: y assi, supone estar ligado. Que si se permite el golpear, como he dicho arriba, es por acentuar bien la letra.

Quando los *duos* son de *Tenor*, y *Tiple*, las posturas mas comunes de el *acompañamiento*, son cantando lo mismo que el *Tenor*, menos en aquellos casos que se pudiere hechar fuera, sin llamar a distintas clausulas de las que deve segun el Tono. Toda *ligadura* de *segunda* que hiziere el *Tenor*, ò de *septima* el *Tiple*, las puede recibir de *quarta* el *acompañamiento*, como tambien con otras falsas, sino se siguiere algun inconveniente, como puede suceder. Tambien pueden tener alguna apariencia de *ligadura* las voces, como ligando el *Tiple*, acompañar el *Tenor* con *quinta falsa*, y si el *Tenor* liga, acompañarle el *Tiple* con la *quarta* de *Tritono*, y en estos casos, para que sea *ligadura* perfecta, se ha de hechar el *acompañamiento* fuera, poniendolo en *septima* de la voz que liga, que será *decena*, ò alguna de sus compuestas con la otra que acompaña: de la qual *ligadura*, segun el modo mas comun, y ordinario, el *acompañamiento* deve ir a puesto donde pueda desligar la voz en *decena*, ò sus compuestas. Bien que se ofrecen algunos casos irregulares en que no se pueden poner semejantes posturas con el *acompañamiento*, por los inconvenientes que se pueden seguir, de donde será preciso que diga lo mismo que el *Tenor*: pero siempre que se pudiere executar lo dicho, será lo mejor, por ser las posturas mas armoniosas.

Tambien advierto, que sucede muchas vezes en las *ligaduras* de *segunda*, y *septima*, poter el *acompañamiento* al tiempo de formarse dicha *ligadura* en *quinta* perfecta de ella: y en estos casos, deve desligar en la *tercera* con dicho *acompañamiento*, moviendo azia arriba. Y ultimamente, siempre que se pueda hechar fuera, como dixe arriba, sin faltar a la mayor sonoridad se deve hazer: y lo mismo, aunque la composicion sea de dos *Tiples*. Muchos buenos Compositores, entre dos *Tiples*, usan de *quartas*, y en estos casos, se ha de poner el *acompañamiento*

so en *quinta*, ò *tercera* de el *Tiple* mas baxo, para que con el mas alto sea *octava*, ò *sexta*,

En quanto al uso de las especies perfectas, quando las composiciones son de dos *Tiples*, soy de opinion, que no se repare el usarlas de qualquier modo que sea, porque à mas de tener la aprobacion de los mayores practicos, lo aprueba la razon, y es: que si prohibe la regla el uso de la *quinta*, que no sea subiendo la voz baxa, y baxando la alta, y el de la *octava*, subiendo la alta, y baxando la baxa, es entre dos partes distintas: pero quando la composicion es de dos voces de una misma especie, son dos voces distintas, pero sola una parte, y por ello no comprende la prohibicion de dicho uso à semejantes composiciones. Y aunque no sucede con mucha frecuencia el encuentro de dichas especies entre dos *Tiples*, pero una vez, ò otra se ofrece, y es necesario este advertido el Compositor en ello.

Quando la composicion es de dos voces de una misma especie el *acompañamiento*, se ha de procurar hechar fuera, no perdiendo todas aquellas ocasiones que se pudiere comodamente con mas cuydado que quando son de distintas especies las dos voces, porque sean mas armoniosas las posturas: pues tanto quanto mas cantare el *acompañamiento* fuera, tanto mas consonancias se aumentan, y siendo de una misma especie las voces, ay menos armonia entre ellas, que quando son de distinta, por ser una misma la cuerda de las dos: porque la variedad de la cuerda, dà aumentos de armonia. Siempre que dos voces se hallaren en *sexta* una de otra, se puede poner el *acompañamiento* en *tercera* de la una, y *octava* de la otra. Si están en *tercera* las dos, se puede poner en *quinta* de la una, y *tercera* de la otra. Quando se hallan en *octava*, y no huviere inconveniente en el *Tono*, puede ponerse *tercera* abaxo. Quando se hallan en *quinta*, ò *quarta*, puede estar en *octava* de la una, y *quinta* de la otra, y tambien en *tercera* de la una, y *sexta* de la otra. En estas especies se puede poner el *acompañamiento* en las posturas de las voces, siempre que no huviere inconveniente que lo impida.

Quando las voces ligan entre ellas de *septima*, ò *segunda*, puede recibir el *acompañamiento* la *ligadura*, en *quinta perfecta*, en *quinta menor*, en *septima*, y en *quarta*, eligiendo de todas estas la especie que mejor viniere, segun la postura siguiente.

La disposicion entre las dos voces, puede ser de muchos modos mas, ò menos primorosa, à voluntad de el Compositor (y esto, aunque las dos sean de una misma especie, ò de distintas.) Pueden disponerse llanas, cantando à un mismo tiempo siempre la letra. Puede ser tambien con imitaciones, ò pasos, observando en ellos lo que dexo escripto en el Capitulo 3. de este Libro. Pueden disponerse tambien con dos intentos, trocandolos despues por diferente termino: y assi mismo de otros muchos modos puede ser la disposicion, segun la idea que quisiere tomar el Compositor, pues cada uno discurre à su modo, y dispone las composiciones, segun discurre. Dixe arriba, que se avia de hazer cargo el Compositor de las calidades de las voces, porque quando compone determinadamente, ha de saber poco mas, ò menos que puntos puede formar cada una sin violencia en su voz natural, para regular la musica,

fica, de modo, que no baxe, ni suba mas que aquello que se pudiere executar sin violencia, y que pueda percibir la letra que canta. Y si tiene la voz movimiento, que es lo que vulgarmente se llama *gala*, para poder poner en la musica algunas *glossas* veloces, que quando se pueden executar dan gusto.

Tambien deve ceñirse en la composicion el Musico quando compone para quien no tiene destreza en el cantar, porque la disposicion que ha de tener, ha de ser una musica llana, sin imitaciones, ò si las ay que sean faciles, mayormente si huvieren de cantar de memoria: porque escusando las imitaciones, se escusan pausas, que es en lo que hallan mas dificultad los que no entienden el canto. Y quando se hiziere alguna imitacion en semejante musica, se ha de disponer la letra, de modo, que al entrar la voz que imita, sea diciendo una misma letra las dos. Ay algunos Compositores que se tienen à menos de componer semejante musica, pero tienen poca razon los tales: porque aunque no sea de tanto primor, puede ser de tanta melodia, como la que mas primor tiene. Que el oyente que no es Musico, no juzga de el primor sino es de la consonancia: y el que lo es, entiende, que aquella composicion se ha hecho para quien no entiende el canto.

La segunda diferencia que ay de las composiciones en *duo*, es siendo una voz natural, y otra artificial. La artificial de instrumento flatulento, como *Baxoncillo*, *Chirimia*, *Baxon*, &c. ò puede ser de instrumento de cuerda, como *Violin*, ò *Violon*, &c. Quando es de instrumento flatulento la una voz, ha de tener tal disposicion el Compositor en la musica, que los oyentes no malogren lo que canta la voz natural: porque con el instrumento flatulento es mas violento en la formacion de sus sonidos, y son ordinariamente de mas cuerpo que la voz. Y aunq̃ por la gran destreza de muchos Instrumentistas, hagan sonar el instrumento con suavidad, una vez, ò otra, ò por cansarse el pecho, ò por inadvertencia, suenan con mas fortaleza, y hazen perder el concepto de la letra que se canta. Pero el Compositor puede ordenar los periodos, de tal modo, que se entienda lo que canta la voz, y de gusto con la variedad, alli de la especie de voces, como con las consonancias de ellas. Pues puede començar en todos ellos la voz primero, para que se pueda percibir la primera palabra sin que lo impida la voz artificial de el instrumento, poniendo en ella poca *glossa* en lo que huviere de cantar, especialmente al tiempo que ha de cerrar, que es quando se acaba de formar el concepto de la letra, para que assi la puedan entender mejor los oyentes.

Puede disponerse tambien con algunos *passos* trocados, de modo, que vayan esperando una pausa, ò otra, yà la una voz, yà la otra, de modo, que quando la una cante, la otra calle parte de el tiempo, y al contrario. Y ultimamente digo, que si el Musico se haze cargo de que se ha de entender lo que se canta, discurrirà la disposicion segun fuere mas conveniente, para que se logre el intento. En quanto al uso de las especies consonantes, digo, que aunque sean de qualquiera diferencia de especies las voces, tan solamente deve observar, el no dár dos *quintas*, ni dos *octavas*, y el no usar de especies disonantes del modo prohibido. Y deve considerar la voz artificial, como que no sirve de mas

que de acompañar la natural.

En orden al *acompañamiento* sobre quien ayan de cargar las dos, digo, que se deve observar todo aquello que dixe arriba, pues como este solo pertenece à las consonancias, no tiene mas para las voces que cargan sobre el, que sean naturales, ò artificiales. Quando la voz de el instrumento es de cuerda, sea *Violin*, ò *Violon*, como son instrumentos mas suaves, à menos cuydado de el Compositor, pueden ser las composiciones, de modo, que se logre mejor lo que canta la voz natural: aunque quando canta esta por la parte baxa de su cuerda, como no tienen tanto cuerpo los sonidos, corre el mismo riesgo de que no se entienda el concepto. Pero esto lo puede remediar el Compositor, disponiendo la musica, que en aquellas palabras mas expressivas de el concepto, cante por donde pueda tener mas cuerpo la voz. Y si por algun primor fuere preciso el cantar mas baxo, se puede remediar en el instrumento hiriendolo mas suave, advirtiendolo en su misma musica. En quanto à la formacion de las consonancias entre las dos voces, no tiene mas la artificial que sea de instrumento flatulento que de cuerda; y assi se deve observar lo que dixe arriba. Puedense hazer tambien sus imitaciones, y sus *passos* trocados, como si las dos voces fueran naturales.

La tercera diferencia es, quando las dos voces son artificiales, y estas pueden ser, una de instrumento flatulento, y otra de cuerda, ò las dos de cuerda, ò las dos de instrumentos flatulentos. La compolicion de estas especies de voces, se llama *Simphonia*: que aunque *Ceronte* dize, que *Simphonia* es el cantar dos voces naturales, puede ser en el tiempo que escriviò fuera assi, pero como con la mudança de los tiempos, toda se varia, aora en los presentes, se llaman *Simphonias* todas aquellas composiciones que constan de voces artificiales, sean flatulentas, ò de cuerda, y de estas se componen, à dos, à tres, y à quatro voces. Pero explicando aora lo que toca à dos, digo, que se aya de ordenar de el mismo modo que el que dixe arriba acerca de las voces naturales, assi en quanto al uso de las especies perfectas, como en quanto à las imitaciones, y en el modo de cargar sobre el acompañamiento: y devenle disponer assi, por la razon de ser las dos voces de una misma especie, aunque la una sea de instrumento flatulento, y otra de cuerda, pues convienen las dos en ser artificiales: y por esto digo, que el orden, y disposicion se ha de guardar en todo, el mismo que en las voces naturales, porque aquellas son de una misma especie, y estas tambien. Y solo se diferencian en que los *passos* pueden ser de mas *glissa* en las de voces artificiales, por razon de poderse executar mejor.

A lo que deve atender el Compositor con alguna especialidad, es, à que si las dos voces fueren de distinta especie de instrumentos, sean de igual cuerpo: porque si una es mas que otra, no convendrán en quanto à la melodia, por no oirle con igualdad los dos extremos de las consonancias que forman entre las dos. Si fueren de cuerda las dos voces, y de una misma especie de instrumento, tendrán mayor suavidad, y dulçura si fueren por distintas cuerdas: como si son de *Violines*, vava la una por cuerda de *Tiple*, y la otra por la de *Contralto*, ò *Tenor*, y tambien de *Baxo*, que los *Violones*, ò *Viboras* de arco, que es à quien per-

pertenece esta parte, son tambien de la misma especie que los *Violines*.

Quando el *duo* es de dos *Tiples*, parecerà mejor si el Compositor dispone las dos voces de modo, que no canten cerca la una voz de la otra especialmente al tiempo de cerrar algun periodo : procurando que cierren en *sexta octava*, ò *decena*, porque como las dos voces son de una misma especie, y en nada se distinguen, aya por lo menos diferencia en la distancia de las consonancias, porque quanto mas distantes estèn sus extremos, avrà mas variedad en la especie de los sonidos, y seràn mas deleytables. Tambien se ha de proporcionar el instrumento con que se han de acompañar dichas composiciones, de modo, que no se oya mas que las voces, porque la igualdad de todas hazen la musica mas suave, y sonora. Todo lo dicho me parece que es lo que mas conviene para la buena ordinacion, y disposicion que deve observar el Compositor en toda composicion de dos voces : pues con ello, y ayudado de la experiencia de la practica, las puede componer con acierto.

CAPITULO VIII.

DE EL ORDEN, Y DISPOSICION, QUE
generalmente se deve guardar en las composiciones
de à tres.

QVanto mayor es el numero de las voces, tanto mas armoniosas son las composiciones, porque como la armonia resulta de la variedad, tanto quanto mas variedad ay en un agregado de quantidades, tanto mas ha de ser la armonia resultante. En las composiciones de à *duo*, no se puede formar mas que una consonancia sin tiempo, ni se pueden oír mas que dos sonidos, ni à un mismo tiempo puede aver mas que dos movimientos, que es en cada voz el suyo. De esta diversidad de quantidades resulta el armonico conciento. En las composiciones de à tres voces, son tres las consonancias que à un tiempo se pueden formar : los sonidos que se oyen, tambien son tres, los movimientos que à un tiempo pueden hazer las voces, son los mismos en numero. Pues si entre dos voces es una la consonancia, dos los sonidos, y dos los movimientos que puede aver à un tiempo, y entre tres voces, son tres las consonancias, tres los sonidos, y tres los movimientos, luego es mayor el numero de quantidades en composiciones de esta especie, que el de las de à *duo*. De la variedad de quantidades, resulta la armonia; entre tres voces ay mas variedad, luego resultan mas grados de conciento armonico. En que esto sea assi, no ay duda, lo qual me precisa à escrivar de semejantes composiciones, tocante al orden que se deve guardar, y modo de disponerlas, por diferenciarse de las de à *duo*, como se puede inferir de lo que he dicho.

Quatro son las partes de la musica, como en varias partes dexo escritos y aunque parece que deven corresponder las tres à esta especie de composicion, no todas vezes es assi: porque aunque se componen unas de *Tenor*, *Contralto*, y *Tiple*, otras, de *Baxo*, *Contralto*, y *Tiple*, ò de *Tenor*, y *Tiple*, ò *Tenor*, y *Contralto*, otras se hazen con solas dos partes,

tes, doblando la una, como de *Tenor*, y dos *Tiples*, &c. Y tal se compone por una parte sola, como sucede de tres *Tiples*, y puede ser de tres *Contraltos*, ò tres *Tenores*, &c. Porque el Compositor deve disponer sus composiciones, segun las especies de voces que las han de executar. Otras se trabajan para executadas con voces naturales, y de instrumentos, y tambien otras que son de instrumentos artificiales todas. Con toda esta variedad, es necessario muchas vezes hazer las composiciones de à tres: siendo los mas ordinarios dos los motivos que pueden tener los Compositores para ello. El uno, por averse de acomodar precisamente con la especie de voces que ay en las Capillas, pues en unas, ay falta de una especie, y en otras, de otra, &c. El otro motivo es, el variar de musica, que variando la disposicion, causa la novedad mas deleyte à los oyentes.

En el cap. 1. de este Libro, dixi, tratando de la musica à tres *suelto*, el orden que se avia de observar en poner las voces à tres cada una en la especie que le toca, segun los movimientos de el *Baxo*; y por esto en este no tratarè de esta materia, si tan solamente de la disposicion, y ordinacion de las partes. Quando dichas composiciones son de tres partes distintas, son mas armoniosas, y causan mayor melodia; porque componiendole de voz aguda, otra que no lo es tanto, y otra mas grave, ay mas variedad, por ir cada voz por cuerda diferente; y assi como se añade variedad, se añade armonia. Quando son dos las partes aunque sean tres las voces, por aver dos de una especie, si la que se duplica es parte aguda, y la otra grave, como siendo dos *Tiples*, y *Tenor*, aunque no son tan armoniosas composiciones, no tienen menos melodia; porque naturalmente la tienen mas todas las voces extremas: y no tendrá tanta la composicion que fuere de dos *Contraltos*, y *Tenor*, ò de dos *Tenores*, y *Contralto*.

Si la composicion fuere de un *Baxo* voz natural, y dos *Tiples*, no ay duda en que será de gran melodia, por ser de las dos partes extremas de la musica: pero si fuere de instrumento el *Baxo*, no puede tener tanta por dos razones. La primera, porque aunque imite lo artificial à lo natural, es extrinsecamente. Confirma esta doctrina Simplicio diciendo, que lo q̄ es natural tiene la virtud intrinseca, diferenciandose de lo artificial, en que la tiene extrinsecamente. La segunda razon de porque tiene mas melodia quando el *Baxo* es natural, es por percibirse mejor lo que se canta; porque quando es artificial, solo se oye la letra en los *Tiples*; y en semejantes voces agudas, no es tan perceptible, como en las graves. Porque, como dize el Filósofo, lo agudo en poco tiempo mueve mucho en el sentido, y lo grave en mucho tiempo mueve poco (como expliqué ya en otra parte.) Es lo mismo que si dixera, que el ayre que mueve la voz aguda, y va à la potencia auditiva, mueve con velocidad al que está en el oido, y este con la misma, à la membrana; siendo causa la velocidad de los movimientos de alguna confusion en quanto al percibimiento de la pronunciacion.

Dize, que lo grave en mucho tiempo mueve poco, porque son mas tardos los movimientos de la membrana: y por esto se percibe con mas distincion en las voces graves la pronunciacion de la letra. Estas son las razones que ay para que tengan mas melodia todas aquellas

Simp. 2. phys. tex.
86. col. 1. char. 136.
Naturalia ab artificialibus differunt, quia naturalia intrinsecus fiunt, extrinsecus autem artificialia.

Arist. 2. de an.
Su. 4. cap. 4. text.
76. cap. 636.

Acutum movet sensum in paucum tempore multum, grave in multo paucum.

composiciones que son de voz grave, quando es natural, y de dos *Tiples*: y el no tener tanta las voces medias, es por no ser ninguna de parte extrema de la musica. Tambien, pueden ser las composiciones de tres voces de una misma parte, como ordinariamente se hazen muchas de tres *Tiples*: y aunque no son tan armonicas por ser todas de una especie; pero no dexan de tener melodia, porque son de la parte extrema de la musica, y parte aguda que naturalmente tiene mas dulçura, y suavidad: y tanto mas tendrà de melodia, quanto mas se supliere con el arte la pronunciacion de la letra; pues, como he dicho arriba, segun lo natural, no es tan perceptible en los *Tiples* por ser voces agudas. Pero lo puede suplir el arte, poniendo la atencion los que cantan en la clara pronunciacion.

Quando son de tres *Tiples* las composiciones, deve el Compositor poner la atencion en que uno de ellos aya de servir siempre de *Baxo* sobre quien carguen los otros, siendo semejante musica independiente de el acompañamiento. Y porque pueden tener los poco experimentados alguna duda, en qual de los *Tiples* aya de servir de *Baxo*, digo, que no importa que aya, ni dexe de aver alguno destinado particularmente, porque se pueden variar, ò tambien si quiere puede servir uno siempre, aunque variandose pueden venir acomodados à las posturas. Que quando son las voces de una misma especie, puede qualquiera de ellas servir de *Baxo*. Aunque quando unas son mas agudas que otras, aquella que và por el termino mas grave, ò menos agudo, es mas conforme à razon que carguen todas las demás sobre ella: como en un *tercio* de *Contralto*, y dos *Tiples*, que el *Contralto* es la voz, que con mas razon deve servir de *Baxo*, por ser grave, respecto à las otras. Pero si fuere un *tercio* de dos *Contraltos*, ò dos *Tenores*, y solo un *Tiple*, qualquiera de los dos que vàn por una cuerda, puede servir de *Baxo*, segun mas acomodamente le viniere al Compositor: y lo mismo si huviere dos voces con clave de *Baxo*, y la otra fuere de distinta parte, que respectivamente se puede hazer de el mismo modo.

Y aunque he dicho, que à la voz mas grave le toca servir de *Baxo*, ò si ay dos que vàn por una cuerda à qualquiera de ellas, no por esto, ha de cantar el acompañamiento lo mismo siempre, pues quando tuviere lugar el echarlo fuera, se ha de hazer: que muy compatible es en muchas posturas, el que à mas de el acompañamiento estè otra voz en distinto puesto, con quien venga bien las posturas, y assi mismo con el acompañamiento. Como si sobre un *Tenor* sirviendo de *Baxo*, cargassen las voces, una en *sexta*, y otra en *tercera*, muy bien tenia lugar el acompañamiento para echarlo fuera, poniendolo *tercera* abaxo de el *Tenor*. Y siempre que la voz sirve de *Baxo*, sea acompañando alguna *ligadura* con *quinta falsa*, tambien tiene lugar *tercera* abaxo el acompañamiento, viniendo bien con todas las voces. Y assi mismo en otros muchos casos se puede echar fuera, sin que falte à la buena sonoridad, y se deve hazer siempre que huviere ocasion para ello, porque se aumenta de este modo la armonia por el aumento de consonancias que ay.

Casos ay en que no se puede sin faltar à la sonoridad de el *Tono*, y es preciso que cante lo mismo que la voz que sirve de *Baxo*. Lo que no tengo por acertado es, que en la musica à tres, carguen todas las voces sobre

sobre el *acompañamiento*, permitiendose *quartas* entre la voz que deve servir de *Baxo*, y las otras, aunque mas el *acompañamiento* las supla: porque este no es voz, y assi mesmo, no es parte esencial de la composicion, y ninguna de qualquiere numero de voces que fuere, puede carecer de *Baxo*: y quando quieren que el *acompañamiento* lo sea, siendo este como accidente de la Obra, lo consideran como parte esencial de ella, lo qual es impropriedad grande: porque las composiciones han de ser todas independientes de el *acompañamiento*, si han de estar perfectamente hechas, para que en lo que se canta se oyga la parte mas principal, que es la que sirve de *Baxo*, pues todas juntas es un agregado solo que cantan una misma letra: y el *acompañamiento* como es siempre de voz artificial, no es parte esencial de dicho agregado, y solo se deve considerar como accidente.

Quando se deve tener algun disimulo, es en *duos* de dos *Tiples*, que aunque aya alguna *quarta* entre ellos, es especie que suena mejor entre voces agudas, que entre graves: y cargando sobre el *acompañamiento*, dà aumento de armonia, de la qual se necessita por ser pocas las voces, y ser las dos de una misma especie, que tienen menos que si fueran de distintas. En orden à la disposicion en esta orden de composiciones, puede ser segun la idea de el Compositor la musica, atendiendo lo primero, à si los que la han de cantar son muy diestros, ò no: que en caso de no serlo, deve ser una musica llana sin imitaciones, ò yà que lleve alguna, sea facil. Pero si la huvieren de cantar diestros, se pueden trabajar con muchos, y diversos primores, porque ay mas dilatacion que en las composiciones de à mayor numero de voces.

Pueden ser con unas imitaciones, ò passos, que los entren, y sigan todas las voces segun la especie de musica que fuere: porque siendo latin, han de ser passos graves, y si fueren composiciones de letra vulgar han de ser yà mas airofos, mas, ò menos alegres, segun el puelto donde se huviere de cantar. Puedense tambien trabajar con dos passos, ò intentos, y serán mas primorosos si se trocaren las voces en ellos, pues dispuestos assi, à mas de el primor que llevan son muy sonoros, aunque para trocarle, se han de repetir por diferente termino que sea *quarta*, ò *quinta* de por donde se hizo la vez antes: guardando tal orden, que las voces que començaren con el un intento, comiencen despues con el otro, cerrando el periodo todas juntas con una misma letra, tanto la primera vez, como la segunda. Pondré aqui uno para que se vea el modo de disponer otros semejantes.



La disposicion que se ha de tener en semejantes *passos* que se ayan de trocar , es que no ha de aver *quinta* en ellos , sino tuere de modo; que al tiempo de trocar las voces, la *quarta* en que se convierte , pascie la mala por la buena : y esto se ha de obliervar en toda esta especie de trocados, porque yá se pueden hazer de otra especie, que explicaré quando escriva de á quatro , donde se trueca la *octava* en *quinta* , y la *quinta* en *octava*. Que en estos , solo se puede trocar la *tercera* en *sexta* , y la *sexta* en *tercera* , y de especies disonantes la *segunda* en *septima* , y la *septima* en *segunda* , la *quinta menor* en *quarta* de Tritono, y la *quarta* de Tritono en *quinta menor*. Tambien se pueden á tres hazer semejantes trocados en otra disposicion , y es : cantando dos voces juntas en *terceras* , ó *sextas* , y otra con alguna *glosita* , trocando de el modo de cantar de todas, después haziendo cada una de ellas la *glossa* , y las otras cantando siempre en *terceras* , ó *sextas* , aunque es necesario hazerlo tres vezes , para que todos se puedan trocar , procurando sean por distintos terminos:

De otros muchos modos se pueden hazer periodos primorosos , pues de cada dia van adelantando los ingenios tales primores en la practica; que no se puede escrivar individualmente de todos ellos , que lo que he dicho basta me parece para dar luz á los que desean aprovechar en la practica de esta ciencia. Pueden ser las composiciones á tres de dos voces naturales , y una artificial , y tambien de una natural , y dos artificiales , pero sean dos las artificiales , ó naturales , en quanto á lo primoroso , se pueden disponer como si fueran todas naturales , y aun con dilatacion , pues las voces de los instrumentos , no tienen que guardar el orden que las naturales , en quanto al uso de las especies perfectas. Pues como dixe en el Capitulo antecedente , en todas las Obras que son de voces naturales , y artificiales , no ay que obliervar la regla de el modo de usar la *octava* , y *quinta* , por la razon , de que obrando con esta libertad , pueden ser muchas posturas mas armoniosas : y se haride considerar las voces de los instrumentos como accidentes , pues no concurren, si solo en quanto á la formacion de las consonancias; que en quanto á la letra, solo toca á las voces naturales: que por esto es un solo agregado , aunque sea mucho numero de ellas , pues convienen todas en uno. Que las de los instrumentos desconvienen en no ser naturales , y no percibirse de ellas mas que los sonidos. Y por esto he dicho , que se deven considerar como accidentes en quanto al agregado.

Componente á tres voces tambien las *Simphonias* , que pueden ser todas de instrumentos flatulentos , ú de instrumentos de cuerda , y yá una , de una especie de instrumento , y otras, de otros. Pero de qualquier modo que fuere , se ha de obliervar lo mismo en quanto al disponerlas , que lo que he dicho de las voces naturales. Solo las puede diferenciar el Compositor , en que lleven mas *glossa* , por dos razones : la una , porque son mas deleytables de este modo , y la otra , porque se puede executar mejor en los instrumentos artificiales , que en la voz natural.

En otras Naciones se practica mas que en España esta especie de musica , y especialmente en la Italia ; practicando en ella , mucha variedad de ayres , lo qual haze la compolicion mas armoniosa , y mas de-

leytable. Vnas vezes varian el ayre con la mudança de la señal indicial, yà siendo un periodo de *compasillo*, ò otro de *proporcion*, otro de *sexquialtera*, &c. Y aun debaxo de un mismo tiempo, un periodo hazen muy à espacio, otro muy ayroso, otro no tanto, &c. y assi las hazen muy deleytables, por razon de esta variedad. Pero lo serian mucho mas si se trabajassen con la limpieza, ò pureza con que se trabaja la musica en España: pues lleva muchissima ventaja la musica Española en quanto à la sonoridad à qualquiera otra Estrangera, por no usar de las especies disonantes de otro modo, que como dexo escrito en varias partes. Pero en Italia, y otras Naciones usan de las disonancias, como si fueran consonancias: que aunque lea con figuras diminuidas, que es lo que dizen, que assi suena bien, fuera mas deleytable, si las usaran segun arte, como en España. Y si deleytan semejantes composiciones, es por la *glossa*, y por la variedad de los ayres, mas que por lo sonoro: y es el motivo de aver dicho, que si los Españoles las trabajan con la variedad de ayres, y *glossas* que los Estrangeros, seràn mas deleytables, por añadirse la perfeccion de la sonoridad.

Otra especie de musica à tres voces, aunque artificiales, se practica, siendo todas executadas en un mismo instrumento: como es, en el Organó, en la *Vibuela*, y aun en el *Violin* ay tan diestros Instrumentistas, que las executan. Pero sea en el Instrumento que fuere, en quanto al primor con que las deven disponer, puede ser de el mismo modo que he dicho de la especie de voces naturales. En quanto al uso de la *quinta*, y *octava*, no tienen en que atenerse à la regla, porque tiene excepcion, por la razon de que se puedan executar con las manos, acomodando las posturas del modo que sea mas possible su execucion. A esta especie de composiciones, no se les pone ordinariamente *acompañamiento*: y en caso de tenerlo, avia de ser de *Vibuela de Arco*, ò *Violon*; porque como es Instrumento que no tiene mucho cuerpo la voz, importa que sea assi, para que se pueda lograr las tres voces de la composicion. Esto es quanto puedo dezir generalmente en lo que toca à la buena ordinaçion, y disposicion de las composiciones de à tres: que en lo particular, à cada Compositor le toca el disponerlas, y ordenarlas, segun su idea, y discrecion.

CAPITULO IX.

DE EL ORDEN, Y DISPOSICION QUE SE HA
de guardar en las composiciones à quatro, que son para cantadas,
y de la diferencia que ay de las que son para pulsadas en
Instrumentos.

EL orden, y disposicion que se deve guardar en las composiciones de à quatro, lo dexè explicado generalmente en el cap. 2. de este Libro; materia que importará lea el Compositor con reflexion, por ser tan essencial para el acierto en componer toda obra de musica: y assi, por no repetir en este lugar lo que alli dixè, tan solamente dirè lo que toca à algunas particularidades de las composiciones à quatro. Practi-

can-

canse, yà de voces naturales en letra Latina, y en vulgar; yà de diversos Instrumentos artificiales, y yà en uno solo. De qualquiere de estas especies que sean semejantes composiciones, se deve guardar el orden, y disposicion en ellas, que dixe en el lugar citado: pero donde mas se deve poner la atencion, es en aquellas que son para cantadas, por dos razones. La primera, porque son de voces naturales, y el orden, y disposicion ha de ser naturalmente para que corresponda à ellas con propiedad, pues conviene assi, para la mayor perfeccion. La segunda, porque cantan letra, en la qual se ha de observar orden, y disposicion: orden, en que todas la canten à un mismo tiempo; menos quando entraren unas voces antes que otras por algunos pasos. Y aun siendo assi, se han de ordenar de tal modo, que como imitan en la musica una à otra, imiten tambien en la letra, comenzando con la misma que començò la que entrò antes, conviniendo las dos en letra, y canto: y al clausular semejantes periodos, convengan en la letra todas en una.

Tambien ha de ser tal la disposicion, qual deva convenir segun la letra; yà en la eleccion del ayre, y yà en darle el afecto que pide, eligiendo el *Tono* que fuere mas de el caso. Muchos Compositores no reparan en esta circunstancia, y importa mucho para que den gusto con sus composiciones: porque sobre cada uno de los ocho *Tonos*, tiene su dominio cada Planeta, y sobre el *octavo*, el Cielo Estrellado; influyendo en ellos los mismo efectos: y estos influxos tienen mas fuerza en el hombre, quando la letra que se oye conviene con ellos. No le causará novedad esto que digo al Compositor, si huviere leído con atencion el Libro Primero de la Primera Parte de esta Obra, especialmente los capitulos 4. 5. y 18.

A mas de esto, deve acomodar la musica con tal disposicion, que expresse con la mayor propiedad que se pudiere, el sentido de la letra, concurriendo à mas de lo que toca al Compositor en ello, el que la canta: pues el cantarla con propiedad, es circunstancia mas expresiva.

En orden à la disposicion de las posturas de las quatro voces, lo dexo yà escrito en varias partes; y una de ellas es en el cap. 4. de este Libro. Pero no dexaré de dezir, que tal vez por razon de dár con propiedad el afecto que pide à la letra, se ponen algunas posturas con alguna diferencia de como dexo escrito: mayormente quando es necesario expresarlo con algunas *falsas* sobre algunas palabras dolorosas provocativas à lastima, ò otras semejantes que quieren la musica muy grave, y devota. Y aunque en la letra vulgar se ofrece muchas componer tales periodos, pero deve el Compositor atender mas à la de el latin, por ofrecerse con frecuencia el poner en musica palabras muy misteriosas de las muchas que ay en el *Oficio Divino*, y en el *Santo Sacrificio* de la *Missa*: para lo que conviene mucho el que los Compositores entiendan la lengua latina, assi para dar el sentido que piden las palabras, como para expresar con propiedad el afecto de ellas con la musica.

Dixe arriba, que por usar de las falsas muchas vezes por esse motivo, se ponian con alguna diferencia las posturas à *quatro*, de como dexo escrito en el Capitulo quarto: pues sucede muchas vezes, que por quedarle ligada una voz en *septima*, se usa de algunos puestos de *quinta* voz. Pues saltando el Baxo una quinta àzia abaxo, la voz que se halla-

va en la quinta, va de si à la octava, por razon de quedar se ligada la que estava en tercera, en septima, y en este caso, la que estava en la octava ha de ir à la decena. Y porque se ofrecen calos en que es preciso salir de las reglas comunes, advierto esto, para los nuevos Compositores. Otras muchas posturas extraordinarias fuera de el orden comun de à quatro se les ofrecen à los buenos Compositores hazer, motivados por la expression de el afecto de la letra; pues conviene muchas vezes por este fin, el ordenar los movimientos de las voces con la propiedad que pide: y como otros son fuera de el orden comun en el proceder, es preciso el que las posturas sean tambien irregulares. No puedo dezirlos todos, porque seria intentar un imposible. Pero los Compositores experimentados, saben bien los muchos casos que les sucede; y puede suceder acerca de esta materia. Aunque tambien sin ser motivados de la letra, puede ser por otras causas: como para acomodar sobre un *passo* las voces, de modo que estèn en diferentes especies consonantes; que por razon de la voz, ò voces que estàn haziendo el passo, no pueden ir à la especie que les toca naturalmente, por ocupar la voz de el *passo*: que en un caso semejante es menor inconveniente el usar una *octava*, ò *quinta* fuera de el modo regular, que doblar una especie; porque lo primero, no quita sonoridad; y lo segundo, quita armonia.

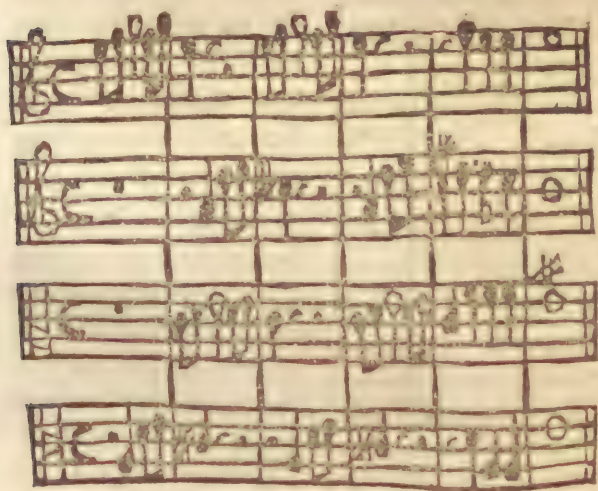
Quando las composiciones à quatro son para cantar Latin (que se supone ha de ser en lugar sagrado) ha de procurar el Compositor que la musica sea grave, y devota; tanto mas, quanto la letra lo pidiere, y el tiempo en que se ha de cantar. Porque assi en la *Semana Santa*, como en *Missas*, y *Oficios de Difuntos*, es lo mas natural que sea la musica tan grave, y devota, que llame con fuerza la atencion à los oyentes; para que de ella saquen afectos de amor de Dios, y ternura de devocion, y mueva al dolor de sus culpas. De dos especies puede ser la musica que se canta en la Iglesia, en quanto al ayre (como ya dexo dicho en otras partes) pero siempre grave. La una, mucho, y pausada; y la otra mas ayrosa, como es la que se compone para los *Salmos*, y *Missas*. Aunque siempre deve poner la atencion el Compositor, en que sea grave, y decente: porque muy compatible es el ser ayrosa, y el ser grave. Y sepan, que siendo de otro modo, no será usar la musica en la Iglesia, como se deve en lugar tan sagrado: y en vez de provocar los corazones à devocion, los distrae de la consideracion de los *Mysterios Divinos*.

Yà considero, que parecerà impertinencia à muchos el repetir esta materia, aviendo tratado de ella en el cap. 6. pero como es tan importante, y ay mucho descuydo en algunos Compositores, lo buelvo à encargar, pues si se executa la musica como se deve en lugar tan sagrado, se escusarán muchos desordenes, y irreverencias en la Casa de Dios, como se experimenta frequentemente en muchos que acuden à los Templos, mas por tener un rato de diversion, que por orar, segun claramente lo dàn à entender sus operaciones. Cantase en lengua vulgar, assi en la Iglesia, como fuera de ella, las composiciones que son para cantadas en los Templos, tambien se ha de procurar que sean graves. Y si la letra pide musica alegre como sucede muchas vezes, toca al Composit-

positor el disponerla, de modo, que dando à la letra el sentido que pide, no passe à ser musica profana.

Ordenandose las composiciones de à quatro con diversidad de primores de el Arte, y especialmente quando los que la han de cantar son diestros. Y aunque en los Capítulos antecedentes he tocado tambien esta materia, pero como la musica à quatro es la mas llena en consonancias, y son quatro partes de las que se compone, tienen mas dilatacion los Compositores para trabajar algunos periodos muy primorosos, y de gran sonoridad: primorosos, por las estrañas ideas; sonoros, por estàr bien ordenadas las consonancias, y disonancias. Y entre otros primores que los Musicos de estos tiempos han inventado, es el de dos intentos donde se puedan trocar las voces, y las especies con ellos, segun dixe en el Capitulo antecedente: pero como ay gran diferencia de la disposicion de quatro voces à la de à tres, me hallo precisado à dezir en este lugar el modo de disponer semejantes periodos.

Y assi digo, que primeramente entran dos voces, sea al mismo tiempo, ò sea mediando alguna pausa, cantando con diferencia, la una de la otra un poquito de musica, como un *compàs*, ò dos, y antes de concluir estas, ò inmediatamente que concluyen, entran las otras dos cantando lo mismo por la misma cuerda: y ordinariamente buelven à repetir dicha musica, unas, y otras, guardando el mismo orden con la misma letra, ò passando adelante con ella, si la que se sigue se puede ajustar, y despues de aver repetido las quatro, cierran el periodo todas juntas. Y sea inmediatamente, ò continuando la Obra, quando bien le parece al Compositor, ordena con la misma musica otro periodo; disponiendolo à diferencia de el primero, trocando en todas las voces la musica que cantaron, pues todas las que cantaron el un intento, cantan à la repeticion el otro, siendo distinta cuerda, ò termino; trocando muchas vezes tambien las especies, como la *tercera* en *sexta*, y la *sexta* en *tercera*, la *segunda* en *septima*, la *septima* en *segunda*, la *quinta menor* en *quarta de Tritono*, y la *quarta de Tritono* en *quinta menor*. Y para el que ignorare la disposicion de estos trocados, pondré aqui uno, para que mejor entienda lo que dexo explicado.



Esta misma musica, se verá toda trocada en quanto à las voces, y especies por diferente termino en lo que se sigue.



Aquí se puede notar como se truecan en las voces el modo de el cantar, pues las que antes cantaron el un intento, aora cantan el otro: y tambien como se truecan las especies las *terceras* en *sextas*, y las *sextas* en *terceras*, las *septimas* en *segundas*, y las *segundas* en *septimas*. Advierto tambien, que en seme-

jantes modos de trocar las voces, disponen la letra los Compositores segun su idea. A vezes cantan las dos voces que primero entran una misma, y las que entran despues, pasan adelante con la que se sigue. Otras vezes dize todo un verso, y la otra dize la mitad, y corresponden las otras de el mismo modo. De estos, y otros modos acostumbra à disponerla, pero de qualquiera modo que fuere, al tiempo de la repeticion, assi como se truecan los intentos, se ha de trocar tambien la letra, para que este con toda propiedad el periodo. Otro modo de trocar las voces, han inventado los mas Modernos, que aunque son semejantes en quanto al ser con dos intentos, son desemejantes en quanto à las especies. Pues en los que he dicho, no se puede trocar la *quinta*, porque sale *quarta*, si tan solamente de especies consonantes se truecan *tercera*, y *sexta*. En este modo que diè aora, la *octava* se trueca en *quinta*, y la *quinta* en *octava*, y no se puede usar de la *sexta*, porque se trueca en *septima*. Vease el que se sigue figurado, para mas clara inteligencia.



Si bien se nota, se hallará en esta especie de trocados mas variedad que en los que expliquè arriba. En estos entra en *quinta* el Tenor con el Tiple primero, y cantando la misma musica, entran los otros dos trocada la especie, porque comiençan en *octava* el Contralto, y Tiple se-

gundo. Y aunque este solo exemplar, me parece lo bastante para que quede entendido de qualquier practico, porque se ven yà trocadas las especies perfectas en el, no obstante, pondré otro donde se vea como en-

entran todas por una misma cuerda, y en una misma especie; sea compuesta, ò simple. Y es el que se sigue.



Aquí entran en quincena, octava, y Unifonus (que todo es una misma especie) unas voces de otras. Y puede si quierẽ el Compositor hazerlo; de modo, que las pueda entrar todas en especie de quinta, y por ello dixe arriba; que tienen mas variedad estos trocados que los antecedentes: porque ellos se pueden hazer

por tres terminos distintos, disponiendo las voces de diferente modo, en uno, entrando todas en quinta, en otro, todas en octava; y en otro, dos en quinta, y dos en octava. Es de muy pocos practicada esta especie de trocados, pues es su invencion muy moderna, pero los pocos que los usan, hazen singulares primores con ellos, componiendo periodos en sus Obras de mucha habilidad. Y aunque lo comun es practicarlos quando es la letra de el comun Idioma, no ay duda ninguna en que si quieren trabajarlos en el latin, pueden de el mismo modo. Y solo puede aver un reparo, que es la repeticion de la letra, pero se puede remediar al trocar las voces siendo diferente, passando adelante con ellas. Que aunque no convenga en la letra, segun lo hizo la primera vez, como conviene en la musica trocando las voces, el primor siempre es uno.

No dexa de ser in desto à los oyentes, quando la letra se repite mucho, y por ello digo, que se puede diferenciar en la letra. Y por escutar quanto se pudriere las repeticiones de ella, se ha de procurar quando se entra en algun periodo algun passo en que todas las quatro ayari de seguir la imitacion, que se elijan aquellos que con menos pausas pueden entrar las voces, para que repitan menos letra las que entran primero, como yà dixe en el cap. 3. de este Libro. Pero en toda aquella musica que fuere para instrumentos, no se ha de entender assi, pues que esperen mas, ò menos las voces para imitar, importará poco; como no pierdan la ocasion quando huviere lugar. De las *Sinfonias* que es de varios instrumentos, no digo mas de la musica à quatro, que lo que dexo dicho de la que es en duo, y à tres: pues se deve observar lo mismo en quanto à las posturas de las voces, aunque se añade una voz mas: pero en quanto a las quatro voces que se pullan en el Organo, es necesario disponer las voces de diferente modo, porque se pueda executar, regulando las quatro voces a las dos manos: sin reparar en que se den puestos que tocan a quinta, ni sexta voz: porque menos malo es que se haga assi, que no que calle una voz, ò otra; pues de callar se sigue el aver menos grados de armonia.

En quanto à lo primero digo, que las quatro voces en el Organo se deven disponer de modo, que entrando un *passo* con todas ellas se siga, trabajando toda la obra sobre el, (si fuere de las que llaman los Organistas *llenas*.) Y para mayor variedad, despues de aver trabajado parte de ella, tan solamente sobre un *passo*, se puede elegir otro sobre el primero, que comunmente se llama *contrapasso*, y trabajando sobre los dos otra porcion de dicha obra, para mayor diferencia, podra elegir otro que sea segundo intento, y siempre sobre el primero; y guardando este mismo orden hasta el fin, se proseguirà. En las obras partidas aunque sean à quatro, no se puede guardar este orden, porque la disposicion de ellas es diferente; pues una voz de las extremas sea *Tiple*, ò *Baxo*, es *glossa* lo mas que canta. Y el primor que ordinariamente suelen llevar despues de entrado el *passo* del principio, es algunas imitaciones con otra voz de las de el *acompañamiento*. Todo lo dicho es lo que respeta generalmente al orden, y disposicion con que se deven hazer todas las composiciones de quatro voces; aunque dexo de hazer memoria de muchos, y diversos primores que se practican, y que eada dia discurren nuevas inventivas los experimentados practicos, porque si de todos huviera de escribir, fueran necessarios muchos, y crecidos volumenes, y aun no se podria, por ser tanto lo que ay discurrido. Adelante se ofrecerà tratar de algunas particularidades importantes, que procurarè no perder la ocasion, quando se ofreciere el caso; que para aora basta lo dicho.

CAPITULO X.

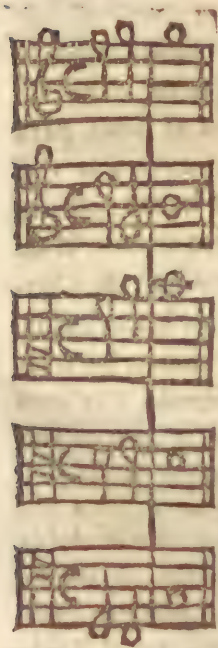
DE EL MODO QUE SE HA DE TENER EN disponer las composiciones para cantar, à cinco, y de el modo de ordenar las voces en algunas posturas.

PRacticantse las composiciones de musica à cinco voces de dos especies: una, en que toda la obra es un agregado de cinco voces; otra, en que cada periodo es diferente, yà de una voz sola, yà de quatro, y yà de cinco. Y aviendo de escribir de la disposicion, y orden que se deve guardar en una, y otra especie, començarè primero, por la que es toda la obra un continuo agregado de cinco. Son estas composiciones siempre para cantadas, porque para instrumentos no està puesto en practica el que sean mas que à quatro. Esta especie de composicion, se vè usada en los Libros impresos de Missas, donde se puede reparar, que sin division de Coros cantan continuas las cinco voces, menos alguna parte de la obra que quiso el Compositor fuesse à quatro. Van dichas composiciones trabajadas ordinariamente sobre algun *Canto Llano*, que dividido en fragmentos, sirven de *passos*, reducidos à *Canto de Organo*, de la qual materia se compone la obra: disponiendolos, de modo, que todas las cinco voces sigan la imitacion, aunque à vezes con movimientos contrarios. Son obras muy apreciabes por el primor que llevan, aunque poco atendidas de los Compositores de estos tiempos: yà sea por ser muy vulgares, ò yà por llevarseles mas la atencion la musica que ordinariamente se divide en Coros.

Sobre

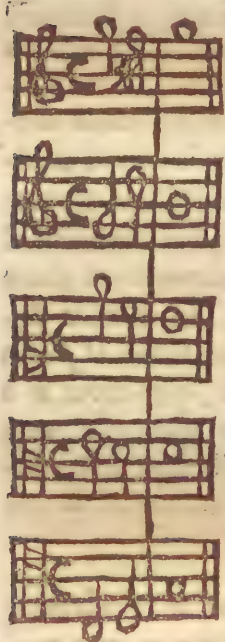
Sobre el primor de entrar, y seguir los *passos* tomados de el *Canto Llano*, yà entrando uno todas las voces con un mismo movimiento, ò yà con contrarios algunos, llevan otros muchos no menores, pues à vezes toman dos *passos* de el mismo *Canto Llano*, enlazandolos como dos intèros, cantando unas voces uno, y otras otro, otros periodos se hallan dispuestos, llevando una voz el *Canto Llano* por entero, y tal vez algunos *Canones*, en que por todos estos primores, si dichas composiciones se miran con reflexion, se hallarà, que son de mucha habilidad, y enseañança. Y aunque los Compositores Modernos practican poco el trabajar semejante especie de composicion, no obstante, como les puede suceder una vez, ò otra forçosamente el aver de trabajar algunas, no puedo dexar de dezir algo de el modo de ordenar las voces, y de la disposicion de ellas.

En quanro à las posturas, aunque dixe yà en el Capitulo 4. como se avian de colocar las voces sobre todos los movimientos que podia hazer el *Baxo*, prevengo, que muchas vezes no se pueden poner con aquella propiedad que alli dixe: porque uno es considerar los movimientos separados, y otro continuos. Puse alli las posturas, considerado cada movimiento de por si, pero sucede con mucha frecuencia en lo que se compone, por aver puesto las voces como se deve en el movimiento antecedente, hallarse doblada la especie que no viene bien, para llevar en el siguiente la quinta voz al puesto que le toca: como cantando el *Baxo re, ut, sol*, poniendo las voces como se deve sobre el *re, ut*, se halla doble la especie de *quinta*, y aviendo de doblar esta misma sobre el *sol*, es preciso que la voz que se halla en la *octava* sobre el *ut*, que devia ir à la *tercera* sobre el *sol*, vaya à la *quinta*: de donde se sigue, que para ocupar la *tercera*, ò *decena*, es preciso que vaya à ella una de las voces que se hallavan en la especie de *quinta*. Mejor se entenderà lo que digo, viendo aqui figuradas dichas posturas.



Considerados separadamente estos movimientos, sobre el *re, ut*, que es el primero, estàn con mucha propiedad puestas las voces: pero como se halla doble la especie de *quinta* sobre el *ut*, es preciso que una de las dos voces vaya à la *decena*, porque le tocava à la que està en la *octava*, y no puede, por ser la que dobla la *quinta* sobre el *sol*. Algunos Maestros confunden à los que estudian, porque les enseañan, que no puede saltar el puesto que toca à la *tercera*, ò *quarta* voz. El puesto de la *tercera* sobre *ut sol*, es baxar de la *octava* à la *tercera* (ò sus compuestas.) Y tambien el puesto de la quinta voz es subir desde la *octava* à la *quinta*: de donde se vè claramente era necesario se hallasen dos voces en especie de *octava*, una, para que hiziese el puesto de *tercera* voz, y otra, el de la *quinta*: esto no puede ser en el caso propuesto, porque se halla una en la *octava*, y dos en la *quinta*, y assi, es razon que una de ellas vaya à ocupar la *tercera*, y la que està en la *octava*, la *quinta*, que son las dos

vozes que están mas proximas à dichas especies. Que quando la *octava* se halla doble, vaya una à ocupar la *tercera*, y otra la *quinta*, es conforme à razon, pero quando ay sola una, solo puede ir à doblar la *quinta*, porque no ay otra, que comodamente lo puede hazer: que para ocupar la *tercera*, no tiene mas que baxe una voz de la *octava*, que suba otra de la *quinta*, pues no quita sonoridad ni armonia à la postura, mas de un modo que de otro. Y esto sucede siempre que de resulta de un movimiento, se halla doble la *quinta*, y en el que se sigue, se ha de doblar tambien. De el mismo modo puede ser con la *octava*, pues si se halla doble, y tambien se ha de doblar en el movimiento que se sigue, es preciso se guarde el mismo orden, yendo à ocupar una de las dos de la *octava*, la especie que tocava à la de la *quinta*. Como se puede ver en el exemplar siguiente.



Doblase como se deve doblar la *octava* sobre *ut* *re*; y aviendole de doblar tambien sobre el *sol*, es preciso que la doble la voz que se halla en la *quinta* sobre el *re* que le tocava ir à la *decena*, sino huviera este inconveniente: pero la suple el *Contralto*, que es una de las dos que sobre el *re* están en especie de *octava*. Yà he dicho, que ni para la sonoridad, ni para la perfecta armonia, no tiene mas que vaya una voz à ocupar la *tercera* que otra. Y siendo forzosas semejantes posturas, porque muchos de los que enseñan les han de dár à entender à los que aprenden, que han de observar como precepto inviolable, el que ha de ir cada voz al puesto que le toca, no pudiendo faltar el ir de tal à tal especie, como siendo puesto de *tercera* voz, ò de *quarta*? Que se observe quando no ay inconveniente, es puesto en razon.

Tambien digo, que si se halla la *quinta* doble, y en el movimiento siguiente se ha de bolver à doblar, puede, como no cante mal una voz, llevarla à la *octava* antes que mueva el *Baxo*, para que se pueda bolver à doblar la misma especie, y todas vayan à la que le toca à cada una; aunque muchas vezes no se puede hazer, por ser los movimientos del *Baxo* veloces. Tambien es practica comun el no doblar, sino es una especie, y essa perfecta, à cinco: y por huir de algunos inconvenientes, se permite tal vez doblar alguna de las imperfectas. Como al salir de una *ligadura*, que por razon de que canten bien las voces, se encuentran en la especie imperfecta, la una subiendo, y la otra baxando de grado; y en otros muchos casos à mas de este, que es forzoso, por no dár dos *quintas*, ò dos *octavas*. Que aunque sea la imperfecta la que una vez, ò otra se doble, no desmerece la musica por esso. Con lo que se ha de tener mucha cuenta es, que quando se dobla la especie sea perfecta, ò imperfecta, se dispongan las voces de modo, que formen *octava*, y no *Vnisonus* entre las dos que ocupan una especie: porque siendo *octava*, se aumentan consonancias, alli en el *Baxo*, como entre las voces particulares; y si es *Vnisonus*, no ay mas que sien-

do la postura à quatro: y aviendo aumento de consonancias, ay aumento de armonia.

Algunos Maestros por disponer las obras segun los Musicos que las han de cantar, se acomodan à hazer algunas à cinco de esta especie, de letra vulgar; disponiendolas con dos, ò tres *Tiples*, *Contralto*, y *Tenor*, y tal vez doblando el *Tenor*, ò el *Contralto*; quando los *Tiples* no son mas que dos. Pero no se usan mucho, porque los que tienen voces al caso, las trabajan à seis, como dirè mas adelante. Lo mas de las composiciones modernas à cinco, se trabajan, dividiendolas en dos Coros, de modo, que una voz sola cante en el uno, y en el otro quatro. Vnos periodos canta la voz sola de un Coro, en otros las quatro de el otro, y en otros cantan las cinco juntas. En semejantes composiciones, ordinariamente se disponen las voces, en que sea *Tiple*, ò *Tenor* la que vâ sola, y las quatro de el otro Coro, *Tiple*, *Contralto*, *Tenor*, y *Baxo*: si yâ no por falta de voces de alguna especie, las dispone el Compositor de otro modo. Practicanse estas composiciones, no solo en la lengua vulgar, sino es en la latina, assi en *Missas*, como en *Psalmos*. Puedense disponer de modo que canten dos, ò tres voces naturales, y otras de instrumentos, y importa mucho, que los Maestros que tienen voces, y instrumentos, se apliquen à trabajarlas de este modo, por dos razones. La primera, porque si ay falta de voces de alguna especie, se puede suplir con los instrumentos: y la segunda, porque por la variedad son mas armoniosas semejantes obras.

Antes de passar adelante quiero advertir para los nuevos Compositores, que siempre que huviere en el *Baxo* algun punto *sustenido*, se han de doblar las dos especies imperfectas sobre el: y como ordinariamente despues de el *sustenido* mueve el *Baxo* de grado àzia arriba, de las dos voces que estân en *sexta*, la una puede mover à la *tercera*, y la otra quedarle en la *quinta*. De las dos que se hallan en la *tercera*, ò *decena*, la una deve ir à la *octava*, y la otra à doblar la *quinta*: aunque puede ir à la *decena* en caso que las dos de la *sexta* no muevan, quedandose en el mismo puesto para doblar la *quinta*. En los casos que tuviere lugar sobre el *sustenido* la *ligadura* de *quinta menor*, serà la voz que ligare, la que ocupe la *tercera*, ò *decena* sobre el punto siguiente. Sobre el *sustenido*, ligando una voz, podrà doblar la especie que quisiere de las dos, sea *sexta*, ò *tercera*. Si es la *sexta*, seràn las dos que doble en la *quinta* sobre el punto siguiente: si es la *decena* doble, la una ha de ir à la *octava*, y la otra à doblar la *quinta*.

Siempre que el *Baxo* tubiere de grado de *mi*, à *fa*, como no sea con figuras diminutas se deven poner las voces de el mismo modo que acabo de dezir sobre los puntos *sustenidos*: especialmente, si el *mi* fuere de los que no tienen *quinta* perfecta naturalmente. Son posturas mas sonoras, y por ello deve el Compositor ordenar las voces de el modo que he dicho. Y en semejantes posturas, ay mas armonia, por dos razones: la primera, porque todas las voces ocupan las especies imperfectas, y la *quinta* falsa, si huviere *ligadura*, que todas ellas son mas armoniosas que las perfectas. La segunda razon es, porque el *acompañamiento* tiene lugar *tercera* abaxo de el *Baxo*, y assi se aumentan las consonancias, y con ellas la armonia. Tambien prevengo, que siempre que se

hiziere alguna *Clausula remissa*, la postura de las voces es fuera de el orden comun, como dire. Dexè ya explicado en la Primera Parte la diferencia que avia de *Clausula remissa*, à *Clausula intensa*, y no obstante lo bolverè à dezir en este lugar por explicar la postura.

Clausula remissa, se llama aquella, que se haze sobre algun punto blando de el *Baxo*, como es el *Bemol*, ò qualquier otro punto donde se diga *fa*, baxando solo un *Semitono* para cerrar, y *Intensa* se llama, quando baxa de *Tono*, como *mi*, *re*, ò de *quinta*, como *la re*, &c. Precediendo *ligadura* à la *Clausula*, como ordinariamente sucede, es de *septima mayor*, quando la *Clausula* es remissa, è importa para la mayor sonoridad, no se ocupe la *octava* de el *Baxo* al tiempo que està en la septima mayor otra voz, por ser especie mucho mas disonante que las otras: y aviendo voz en *octava*, como se aumenta otra especie entre ella, y la que liga, sea *segunda menor*, si es por arriba, ò *septima mayor*, si es por abaxo, que para la disonancia es todo uno, haze la postura muy disonante, y desapacible el aumento de disonancias. Y por esto conviene que no se ponga voz alguna en *octava*, mientras ay *septima* con el *Baxo*: por lo qual es preciso que carguen todas las voces en especies de *quinta*, y *tercera*, que por esto es necesario ordenarlas, de modo, que al clausular, cada una vaya al puesto que le toca: como se verá aqui.



No tan solamente es preciso el doblar la especie de *tercera* al tiempo que està en la *septima* la voz que liga, sino es que aun la que està en la *quinta* ha de ir tambien à ella al tiempo que desliga, por no encontrarse con la *segunda*, ò *novena*, que se formaria estando quieta en la *quinta*. De donde se puede ver, que dicha postura es fuera de el orden comun; porque lo natural en otras posturas, es doblar una de las dos especies perfectas; y quando mucho alguna de las imperfectas: y en esta, no tan solamente se dobla la *tercera*, sino es que se triplica al tiempo de el desligar de la *septima*. Otras muchas posturas se ofrecen extraordinarias, en que es preciso ordenar las voces fuera de la regla comun: y por esto he querido hazer memoria de estas, para que entiendan los Compositores, que no ay regla sin excepcion; y que en toda postura se han de ordenar las voces con discrecion, segun lo pida el caso, y conviniere para la mayor sonoridad.

CAPITULO XI.

DE EL MODO CON QUE SE DEVEN DISPO-
ner, y ordenar las composiciones de à seis, y à siete,
para cantadas.

A Viendo de escrivar en el contenido de este Capitulo, de la disposición de las composiciones de à seis voces, y de el modo con que se deven ordenar sus partes, no quiero dexar de traer à la memoria, lo que dexo escrito en el cap. 19. de el Segundo Libro; donde dixe, que ninguna musica, aunque fuera à mayor número de voces, era mas perfecta que la de à quatro: fundado, en que esta llega yà à tener todo el lleno de las consonancias, pues à un tiempo se pueden ocupar todas las especies que ay sobre un *Baxo*. Bien que à mayor número de voces se pueden doblar las mismas, las quales, aunque no muden de especie, no dexan de hazer mas armoniosas las composiciones, por causa de ser unas voces agudas, y otras graves, de aquellas especies que se doblan. Pero por quanto à quatro se ocupan yà todas las consonancias, y el doblarlas, se deve coniderar como accidente, por esto dixe, que la musica à quatro tenia yà toda la perfeccion possible, porque se ocupan yà cumplidamente todas las consonancias. Y aora digo, que se deve entender la perfeccion en este sentido. Pero me acuerdo, que dixe en el septimo Capitulo de el Quarto Libro de la Primera Parte de esta Obra, que en el numero 6. estava epilogada toda la perfeccion musica, porque es numero continente de todas las consonancias simples, y por hablar mas propriamente de todas sus proporciones, y de muchas de las especies compuestas.

De dos à uno, es proporcion de la *octava*, de quatro à dos, y de seis à tres, de la misma: de quatro à uno, es la de la *quincena*, compuesta suya, de tres a dos, es proporcion de la *quinta*, y de seis à quatro, lo mismo: de tres à uno, y de seis à dos, es proporcion de su compuesta, que es la *duena*: de quatro à tres, es la proporcion de la *quarta*. De cinco à quatro, se halla la proporcion de la *tercera mayor*, de cinco à dos, la de su compuesta, que es la *decena mayor*, y de cinco à uno, la de su sobrecompuesta, que es la *diecisetena mayor*. De seis à cinco, se halla la tercera menor, y la *sexta* de cinco à tres. De todo lo dicho se deve inferir, ser el numero seis el mas perfecto, y sonoro, pues en todos los numeros que en si contiene, se hallan todas las consonancias, assi perfectas, como imperfectas, considerado de uno à otro. Y si se puede llamar perfecta la musica, que consta toda de consonancias, con mucha razon se puede llamar numero perfectissimo el seis, pues contiene las proporciones de todas. Y siendo las composiciones de este número de voces, no pueden dexar de ser perfectas en quanto à numero, y siendo el numero al que solo se le puede dár justamente titulo de sonoro, precisamente han de ser dichas composiciones un agregado de perfectissima sonoridad. Que aunque no sea mas perfecta que à quatro semejante musica, en quanto à no ocupar mas consonancias, en esto lo es tanto, y en otros accidentes lo es mas, como se verá en lo que irè diziendo adelante.



Vno de ellos es la igualdad de la armonia en todas las consonancias: porque las especies perfectas que son las menos armoniosas, se doblan las dos en las mas posturas, con lo que se les dà aumento de armonia, y mas si es en *octava*, que en *Unisonus*. Vna especie imperfecta tiene doblada armonia con poca diferencia, que una perfecta, y quando son dobles las dos perfectas, quedan todas las consonancias de una postura, igualmente armoniosas, porque los grados que tenian menos las perfectas, se suplen con ser dobles: y esta es la razon de no doblarse en las posturas ordinarias à seis la especie imperfecta, porque siendo dobles las perfectas, y la imperfecta no, se igualan todas en armonia. Tambien son perfectissimas por otra circunstancia estas composiciones, y es, por ser singular la postura en que dexen de estar las quatro voces en el puesto que toca à cada una con propiedad. Dixe en el Capitulo antecedente, que en muchas posturas de à cinco sucedia el faltar el puesto de *tercera*, ò *quarta* voz, supliendo otra la especie que le tocava: como supliendo una *quinta* el *Baxo*, siendo el puesto de la tercera voz, el bajar desde la *octava* à la *tercera*, y no pudiendo por no aver mas que una en la *octava*, y esta aver de ir à la *quinta*, se suple, ocupando la *tercera* otra voz de las que están en la *quinta*. Lo que à seis no es necesario, porque de qualquier modo que vengan los movimientos de el *Baxo*, pueden ir à ocupar la *tercera*, y *quarta* voz las especies que les toca. De tal modo, que en todas las posturas, quitadas dos voces, que son las que ocupan los puestos de quinta, y sexta voz, quedan las quatro legitimamente en sus puestos naturales: y es la causa, que como se doblan las dos especies perfectas, de las dos voces que ay en cada una de ellas, la una al tiempo que haze el movimiento el *Baxo*, và à ocupar la especie que le tocava por tercera voz, y una de las que están en la otra, el de la quarta, y las dos supernumerarias, la una el de la quinta voz, y la otra el de la sexta. Conque à mas de hallarle à seis legitimamente las quatro voces en sus puestos, se aumenta la armonia por las dos que se añaden.

Assi por estas, como por otras muchas circunstancias que se pueden inferir de lo q̄ irè diziendo, son perfectissimas las composiciones de à seis mas que las de qualquiere otro numero menor de voces. Estas composiciones se trabajan de dos modos, el uno es, divididas en dos Coros, y el otro en uno solo. Las que son à dos Coros, ordinariamente se dividen dos voces en el uno, y quatro en el otro, cantando unos periodos en *duo*, otros à quatro con el segundo Coro, y otros à seis, juntandose los dos.

Quando canta el primer Coro solo, para que sea con alguna variedad, se hazen algunas imitaciones entre las dos voces, y en los periodos que quiere el Compositor, entra algun passo con las seis, otras vezes con las quatro de el segundo Coro, de modo, que siempre se ha de procurar la variedad: mayormente, quando dedicadamente se hazen dichas composiciones, para los que son diestros en el cantar, que para los que no lo son, quanto menos passos aya, se pueden ajustar mejor. Porque siendo llana la musica, assi sea la de el un Coro, como la de el otro, dicen la letra à un mismo tiempo las voces de qualquiere de los dos, y ajustan assi mejor la musica los que no saben, ò son poco diestros.

tros. Y digo esto, porque me consta, que es necesario componer muchas veces para gente poco diestra en el cantar, y aviendo passos en la musica, es preciso que aya pausas, para que las voces puedan entrar à su tiempo con ellos: y como no vãn juntas en la letra, no callan lo que deven, y con facilidad se descompone toda la musica.

Quando cantan llanos los coros, dicen toda la letra à un tiempo las voces; y aunque el un coro calle pausas, como todas las voces entran à tiempo cantando, la union es causa de que vayan seguras todas. Esto digo acerca de las composiciones que se hazen para los poco diestros: que para los que lo son, no solo se pueden hazer con *passos*, yà en el un coro, yà en el otro, y yà de todas juntas, sino es que se pueden hazer otros muchos primores, como irẽ diziendo adelante. Tambien se pueden dividir à tres voces en cada coro, guardando el mismo orden. En orden à las posturas de las seis voces, yà dixẽ en el cap. 4. como se avian de colocar sobre los movimientos que podia hazer el *Basso*: y aunque lo comun es doblar las dos especies perfectas, muchas veces es preciso doblar la especie imperfecta, y dexar una de las perfectas sencilla; yà porque canten bien las voces, yà porque no baxen, ni suban mucho, y yà porque vengan bien para la postura de el movimiento que se sigue. Y advierto esto, porque no entiendan algunos nuevos Compositores, que el doblar las dos especies perfectas, ha de ser regla tan fixa, que no tenga su excepcion aviendo motivo para ello.

Quando no se deve doblar la imperfecta, es quando se haze mayor con *sustenido*; porque, como es voz accidental, muchos no la afinan tanto, como quando es natural, y causa alguna disonancia. Y para evitar este riesgo, es lo mas acertado el no doblarla en semejante caso. Tambien prevengo, que siempre que fuere doble, serà la postura mas armoniosa siendo en *octava*, que siendo en *Unisonus*. Aunque en esto se deve conformar el Compositor, segun las especies de voces; porque lo cierto es, que no se podràn escusar los *Unisonus*, quando la mayor parte son de una especie: como sucede hazer algunas, poniendo quatro, ò cinco *Tiples* en ellas. Y assi en esto, como en todo lo demàs que toca à posturas, deve gobernar el Compositor sus composiciones con discrecion; no atendiendo tanto à las reglas generales, quanto à los casos particulares que se ofrecen.

Quando las composiciones à seis son sin division de coros, considerando en todos los periodos de la obra todas las seis voces, como un solo agregado. Trabajante siendo assi con diversos primores, como se puede ver en algunas *Missas* impressas de algunos Maestros antiguos, que vãn siempre sobre algun *Canto Llano*, dividiendolo en *passos*, sobre los quales vãn trabajando todos los periodos de la obra: dispuestos yà entrandolos algunas voces con movimientos contrarios, y otras voces con algun *Contrapasso* sacado de el *Canto Llano* mismo. Esta especie de composiciones practican mucho los Maestros modernos en la letra vulgar; las quales se trabajan muy primorosas, disponiendolas con diversidad de *passos* trocados en muchos periodos con mas ampliacion que si fuera la musica à quatro: porque como son mas las voces, ay mas ocasion de poder variar la musica. De un modo se pueden hazer, que disponiendo tres voces, que la musica de cada una de ellas pueda ser-

servir de *Baxo*, se vayan trocando de tres en tres, poniendo en la que sirve de *Baxo* la musica, que en las que antes cantaron tocava à una voz particular; y assi mismo trocando la de todas las otras. Mejor se entenderà viendolo figurado, y assi reparese en lo que se sigue.



Notese, que en las tres voces que entran callando pausas, canta el *Tenor* la musica que antes cantò el *Tiple*; el *Tiple*, la que cantò el *Contralto*; y el *Contralto*, la que cantò el *Baxo*. A la segunda vez tambien se truecan cantando el *Tenor* la musica que cantò el *Tiple*; y el *Tiple*, la que cantò el *Tenor*. Consiste el primor de esta especie de trocados, en ajustar la musica de modo, que la que canta qualquiera voz, pueda servir, assi de *Baxo*, como de voz particular. Y aunque à quatro se hazen semejantes trocados; pero como no son mas que dos las voces que vãn juntas, no son tan primorosas como à seis, porque son tres las que cantan à un tiempo: y es mayor primor el disponer la musica de modo, que qualquiera voz pueda servir de *Baxo*, quando son tres voces, que quando son dos. Pero no por esto se pueden dexar de disponer à seis, de modo, que se truequen de dos en dos como à quatro, antes bien tienen mas variedad, y son mas armoniosos dichos trocados, yà por ser mas el numero de las voces, y yà por la diferencia de los terminos, y porque de unas à otras puede aver la diferencia de trocarse todas las voces que huviere de una misma especie. Como si ay dos *Tiples*, y dos *Tenores*, la musica que canta el un *Tenor*, trocarse con la que tiene el *Tiple*, que despues entra, y al contrario: la que tiene *Tiple*, que entra el primero, ser la misma que tiene el *Tenor* que entra el segundo. En el exemplar siguiente se verá todo lo dicho practicado.



El *Contralto* que primero entra, canta la misma musica que cantò el *Tiple* primero, y el *Tiple* segundo la que cantò el *Baxo*, y el *Tenor*, y el *Contralto*, que entran los ultimos, aunque son por diferente cuerda, truecan la musica, segun entraron los primeros, estando dispuesta, de modo, que assi la que cantan los unos, como la que cantan los otros viene bien, assi para la que sirve de *Baxo*, como para la que de voz particular. No lo he repetido por distinto termino, porque para que se entienda, basta, pues por qualquier otro, puede repetir semejantes trocados el Compositor, trocando tambien el modo de cantar en todas las voces. Aumentan el primor muchos Maestros, de hazer los passos trocados, disponiendo el que cante una voz sola una porcion de letra, dividiendo aquella musica despues en fragmentos, los quales forman los passos de los trocados, cantando una particilla de la musica una voz, y otra, otra voz. Y esto, no tan solamente lo practican à seis, sino es à quatro, y con frecuencia: *ab exemplo ad nigel, uellogp: O lo m, bup ib*

Estos, y otros muchos primores executan los *Practicos* de estos tiempos, en que exceden, assi en la habilidad, como en el gusto de sus composiciones à las de los Antiguos. Tambien practican dichas composiciones con voces naturales, y voces artificiales, como de Instrumentos flautulentos, ò Violines, aunque no menos primorosas, y de gusto, pues las hazen de el mismo Arte que si fueran todas voces naturales, y aun por la variedad de ser de diferentes especies, deleytan con ellas mucho mas al oido. Acostumbran à disponer dichas composiciones, de modo, que sean las tres voces naturales, y las otras tres artificiales, ò quatro naturales, y dos artificiales, trocando la musica en muchos periodos de unas voces en otras: y à la de las voces naturales, en la de las artificiales, y al contrario. Y de toda esta variedad resulta ser mas deleytable la armonia.

Yà que hasta aqui ha sido tratar de las composiciones à seis, razon será que diga algo de las de à siete, pues à todo numero de voces necessita el Compositor muchas vezes de componer obras: porque es preciso aver de ajustarse à las voces que pueden cantar. Para lo qual advierto, que segun la costumbre de la practica, es lo mismo componer à siete, que componer à ocho: y solo ay de diferencia, que en las posturas ordinarias de à ocho, se dobla la parte de el *Baxo*; aunque en muchas obras por clave de *Tenor*: porque, como yà dixè en el cap. 4. cada coro tiene su *Baxo*, y quando se juntan todas las voces, el *Baxo* de el primer coro vâ cantando de *octava* en *Unisonus*, y de *Unisonus* en *octava* con el *Baxo* de el segundo.

A siete, segun la comun practica, no se dobla la parte de el *Baxo*; y assi se ponen todas las voces sobre el, de el mismo modo que à ocho; porque la voz que tiene menos à siete, es la que dobla la de el *Baxo* à ocho. Quando se dobla la especie imperfecta, siendo con *sustenido*, tambien se puede hazer à siete, como à ocho, porque no ay mas razon para permitirlo al un numero que al otro de voces: pues no ay otra diferencia, que en no ser doble el *Baxo*. Y assi en todo lo que son posturas, se han de ordenar de el mismo modo que si fuera à ocho. Dividese ordinariamente la musica à siete en dos coros, el uno de tres voces, y el otro de quatro: y quando los dos se juntan, la voz que sirve de *Baxo* en el primer coro, quando juntos, sirve de voz particular; cargando siempre sobre el *Baxo* de el segundo, como todas las otras: pues no ay razon, aviendo puestos para todas sobre los movimientos que puede hazer el *Baxo*, el que se doble esta parte.

Que à ocho se permita, es mas puesto en razon, porque muchas vezes no tendria lugar una voz, ò otra, y haria falta para el lleno de las posturas. No digo en este lugar como se han de poner las siete voces sobre todos los movimientos que puede hazer el *Baxo*, por dexarlo yà escripto en el cap. 4. Y solo buelvo à dezir lo que dixè arriba, que se ponen, como si fuera à ocho en las mas posturas, exceptando el *Baxo*, que alli se dobla, y aqui no. Puedense variar dichas composiciones à siete, haziendo un Coro de instrumentos, y otro de voces, como dixè de las de à seis; y aun se pueden disponer tres Coros, de modo, que aya en uno una voz sola, en otro dos, y en otro quatro; disponiendolas con discrecion el Compositor, segun las especies de voces, è instrumentos, con que se hallare en su Capilla. Que si el Maestro dispone como deve las Obras, con pocas voces puede hazer que parezcan tambien, ò mejor que las Obras que son à mayor numero: pues lo que mas deleyta,

es la buena disposicion, y ordinacion de las voces, y Coros, como saben por experiencia los buenos Practicos.

CAPITULO XII.

DE EL ORDEN, Y DISPOSICION GENERAL,
que deven guardar los Compositores en las obras que trabajan de
multitud de voces.

TOdas las composiciones de musica, segun el numero de voces à que fueren, se diferencian unas de otras en quanto à la disposicion, y ordinacion de ellas. Y aviendo tratado hasta aqui de el modo que se deven disponer hasta las de à siete, explicarè en el contenido de este Capitulo, todas las de à mayor numero de voces, à que se quieran componer. En quanto à los puestos que deven ocupar las ocho voces, segun el movimiento que fuere de el Baxo, lo dixe yà en el cap. 4. de este Libro. Pero para mayor numero, sobre un movimiento, ò otro de el Baxo, pueden tener cabimiento à nueve, ò à diez, sin poderse escutar los *Unisonus*, en que es preciso las mas vezes el encuentro. Y aun por esso los Compositores Italianos, como he dicho muchas vezes, no exceden de à quatro sus composiciones, y quando es necesario juntarse todos los Coros, aunque sean cinco, ò seis, cantan una misma musica. Dàn la razon, que para el que no entiende, lo mismo es que canten los Coros duplicados, ò triplicados, que si cantaran diferentemente las voces. Y no tiene duda en que es assi, pues de qualquier modo que sea, no dexan de estàr las consonancias dobladas, ò triplicadas. De el modo que se compone en España, solo tienen la diferencia, que la voz que dobla la *octava* en una consonancia, en otra dobla la *quinta*, ò la *tercera*, &c. Aunque es verdad que el ordenar las voces de modo que canten diferente unas de otras, como se practica en nuestra Nacion, es de mas habilidad.

Yà he dicho en varias partes, que ay algunos Maestros, que hasta ocho voces las disponen que canten con diferencia unas de otras, pero en exceder de este numero, hazen que canten una misma musica todas aquellas voces que son mas de ocho: no son de tanto trabajo las composiciones pero no fueran peor. Fundanse los que son de este sentir, en que quando las composiciones son à doze, ò à mayor numero, no se esculan los encuentros de unas con otras en las consonancias, y que pues los ha de aver de qualquier modo, importa poco que cante un tereer Coro en *octavas* de el primero, ò el quarto lo mismo que el segundo, &c. Y especialmente quando las Obras son à diez y seis, ò à veinte, que no tienen lugar sobre los movimientos de el Baxo todas, sino cantan algunas en *octavas*. Otros disponen sus composiciones de tal modo, que aunque sean à veinte voces, las ordenan sin dàr dos *octavas* una con otra. No puedo dexar de aderecer à este dictamen, porque sè por experiencia, que quando se ordenan de este modo, disponiendo los Coros, como dirè, son mucho mas armoniosas las composiciones.

El Compositor que hiziere una Obra, dividiendola en quatro Coros de à quatro voces, que seràn diez y seis, no ay duda en que puede hazer, que en un periodo canten todas, sin que aya dos *octavas*, si las dispone de modo que entre el un Coro estandose el Baxo el valor de dos com-

passes, ò compàs, y medio en un Signo, aunque sea poniendo muchas figuras, como seis, ò ocho *feminimas*, ò quatro *minimas*, &c. callando una *espiracion* otro Coro, ò medio compàs, entre cantando en el mismo Signo, y el tercer Coro puede hazer lo mismo callando otra pausa menor, entrando mas tarde, y guardando este orden los otros, pueden en el tiempo de un compàs, ò compàs, y medio entrar cantando quatro, ò cinco Coros. Y para que todos acaben à un tiempo con la letra, se pueden ir deteniendo los que primero entraron, aumentando el valor de las figuras, ò disminuyendolas en los que entraron despues, si fuere necesario, hasta que estèn todas las voces unidas en la letra: y para mudar de termino, puede mover un Coro, ò dos à un tiempo, y los otros esperando algunas pausas menores como antes, pueden entrar de el mismo modo. Las composiciones que assi se disponen, son muy armoniosas; y sin el riesgo de dár dos *octavas* una voz con otra, porque como no mueven los Coros sin que medie pausa, esta por minima que sea, pues medie entre dos especies perfectas de un mismo genero, no se deven tener por dos *quintas* ni dos *octavas*, por las razones que dixe en el Libro 1. Capitulo 6.

Siempre que el *Baxo* mueve de *tercera*, sea arriba, ò abaxo, ò de *quarta*, ò *quinta*, puede tambien tener el arbitrio el Compositor, para acomodar muchas voces, que no muevan todas al mismo tiempo que mueve el *Baxo*; sino es que muevan despues aquellas que se hallaren en especies con quien el *Baxo* pueda formar consonancia al lugar donde mueve. Quando baxa una *tercera*, todas las voces que se hallan en especie de *decena* al tiempo de el movimiento, despues de aver movido el *Baxo*, se hallarán en especie de *quinta*, y pueden mover inmediatamente à la especie que à cada una quitiere llevarla el Compositor antes que el *Baxo* vuelva à mover. Y lo mismo puede hazer con las que se hallan en la *octava*. Pero advierto, que en estos casos los *Baxos* de todos los coros han de mover à un tiempo; que el hazer el movimiento mas tarde, se entiende de las voces particulares que no tienen otro acomodo.

Quando el *Baxo* sube una *tercera*, tambien puede detener el movimiento de todas aquellas voces que se hallaren antes que mueva en las especies de *quinta*, y *decena*.

Quando mueve de *quarta* baxando, solo se pueden detener las que se hallaren en especie de *quinta*; y quando el movimiento de *quarta* es subiendo, las que se hallan en la *octava*. Quando el *Baxo* mueve de *quinta* baxando, se podrán esperar à mover todas aquellas voces que se hallaren en *octava*; y quando el movimiento es subiendo, todas las que se hallan en la especie de *decena*. Donde no puede tener este arbitrio el Compositor, es, quando el *Baxo* mueve de grado, assi subiendo, como baxando; porque son movimientos que solo tienen lugar ocho voces, y es preciso, que todas muevan al mismo tiempo que mueve el *Baxo*: menos quando baxare algun *semitono* el *Baxo*, como a algun punto *sustenido*, que en este caso, pueden passar las voces que se hallavan en *quinta* à la *sexta*, y espera à mover despues que el *Baxo*. Tambien puede suceder lo mismo siempre que el *Baxo* sube de *semitono*, sea de *mi* à *fa*, ò de un punto *sustenido* à otro inmediato que no lo sea. Poniendo las

las voces en especie de *sexta*, pueden esperar la *quinta* antes de mover.

Todo Compositor que en sus composiciones de muchas voces se valiere de este modo de ponerlas, las sacará muy armoniosas, porque como no mueven todas à un tiempo, ay mas variedad en los movimientos, y esta es la que aumenta la armonia. Quando al final de un periodo, que es preciso cierran todas à un tiempo, es donde pueden hallar alguna dificultad los poco experimentados : y assi prevengo, que en estos casos mueve siempre el *Baxo*, para ir al punto final de *quarta*, ò *quinta*, baxando, ò subiendo. Si es baxando *quarta*, ò subiendo *quinta*, antes que mueva, pueden cargar en la *quinta* muchas voces, las quales se hallarán en *octava* despues de aver movido el *Baxo*. Si este baxa *quinta*, ò sube *quarta* para finir, pueden cargar en la *octava* todas las que quisiere, que será *quinta* con el punto que fina.

Todo lo dicho es para las Obras que se componen de multitud de voces, y para los periodos que quiere el Compositor que canten juntas, que no siempre ha de ser, porque no tendrian variedad las Obras. Todas las composiciones que son à mas de à quatro, ordinariamente se dividen en Coros distintos. Las de à cinco, una voz solo en uno, y quatro en otro: las de à seis, dos en el primer Coro, y quatro en el segundo : las de à siete, tres en uno, y quatro en otro : las de à ocho, en dos Coros de à quatro: las de à nueve, en tres Coros, una sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros: las de diez, dos voces en el primer Coro, quatro, assi en el segundo, como en el tercero: las de à once, tres en el primer Coro, y ocho en los otros dos. Las de à doze, lo mas comun es dividir las en tres Coros de quatro voces cada uno. Las de à treze, à vezes se dividen en quatro Coros, y à vezes en cinco: quando es en quatro, ordinariamente canta una voz sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros tres. Quando se divide en cinco, se pone una en el primer Coro, y el segundo, y tercero en duo, y el quarto, y quinto à quatro.

Las que son à catorce, si son à quatro Coros, es en duo el primero, y los otros à quatro, si se dividen en cinco, se disponen comunmente, uno en que cante una voz sola, otro en duo, otro à tres, y dos de à quatro. Las composiciones de à quinze, si se dividen en quatro Coros, es el uno de tres voces, y los otros de quatro. Pueden ser tambien de cinco Coros, aviendo una voz sola en uno, dos en otro, y quatro en cada uno de los otros. Tambien se pueden disponer dos de à dos voces, uno de à tres, y dos de à quatro. Las composiciones de à diez y seis, pueden se disponer en quatro Coros, de quatro voces cada uno. Si se dispone que aya cinco, puede aver dos de dos voces, y tres de à quatro. Tambien se pueden disponer en seis, poniendo una voz sola en uno, y de à dos voces, dos, otro de à tres, y dos de à quatro. Assi mesmo todas las demás composiciones que excedan de este numero de voces, las puede componer el Compositor, dividiendolas en los Coros que quisiere, segun las especies de instrumentos, y voces naturales que huviere en las Capillas, para poderlas executar; que es la regla por donde se ha de gobernar todo Maestro prudente : observando siempre la maxima de que tengan la mayor variedad que pudieren; pues tanto mas armoniosa, y delectable será la musica, quanto fuere dispuesta con mas

variedad. La qual tendrà, si los Coros se compusieren de diversas voces, assi naturales, como artificiales de instrumentos flatulentos, y de cuerda, componiendose unos Coros de una especie, otros de otra, y otros de voces mixtas: como son, los que cantando una voz natural, ó dos en él, van acompañadas de otras artificiales, como Violines, ò de Instrumentos flatulentos.

De lo que se deve hazer cargo el Compositor en las Obras de muchos Coros, es en no repetir mucho la letra, porque les parece à algunos, que si todos los Coros no repiten la letra que el que primero dixo, no lo aciertan; y si los Coros son cinco, ò seis, y ay voces naturales en todos ellos, repite una misma palabra, quatro, ò cinco vezes, yà con un Coro, yà con otro, &c. Y les parece, que no es repetir, quando cada Coro de por sí buelva à dezir lo que el otro dixo, y de este modo cansan mucho à los oyentes, y en vez de el deleyte que devia causar la musica, les causa enfado tanta repeticion de letra. En esto aun son mas defectuosos los Compositores Eltrangeros que los Españoles, pues si hazen algun periodo en la musica primoroso, lo repiten muchas vezes, yà por el mismo, ò yà por otro termine con la misma letra, y es, que ponen la atencion solo en lo primoroso de la musica, sin considerar que los oyentes no entienden el primor, y solo se les lleva la atencion la sonoridad de las consonancias, y lo ajustado de la letra à ellas: y quando esta se repite mucho, por la molestia que les causa, en lugar de deleytarle, les causa displicencia. Quando ay muchos Coros, y unos son de voces naturales, y otros de instrumentos, no tiene tanta ocasion el Musico de repetir tanto la letra; porque alternando los Coros de los Instrumentos, con los de las voces naturales, solo pueden repetir la musica, y esta no causa tanta molestia, como quando todos, siendo de voces naturales se van alternando repitiendo letra, y musica.

Aunque otras vezes he tocado esta materia, no he querido dexar de bolverla à tocar en este lugar, porque en las Obras de muchos Coros, ay mas ocasion de faltar en ello; è importa mucho, el que los Maestros pongan la atencion en no molestar con repetir mucho, porque alli daràn mas gusto con sus composiciones. En las Obras de latin, toman por pretexto, para repetir la letra la solemnidad de Fiestas, pues dicen, que siendo un *Psalmo*, ò un *Motete* dilatado, le solemniza mas. A esto respondo, que quando se aya de repetir por esta razon alguna parte de la letra, si aya de ser quatro vezes la mitad de un verso de un *Psalmo*, sea todo el verso, dos, que para la solemnidad es todo uno, y las repeticiones son menos.

Quando las obras son à quatro, à cinco coros, ò à mas, y uno, ò dos de ellos fueren de instrumentos, quando juntos todos, no lo errará el Compositor en que las voces de los instrumentos canten en *octavas* de las voces naturales: exceptando aquellos que cantaren la parte de el *Baxo*, que no será razón que canten lo mismo que las voces particulares. Y assi solo se ha de entender lo que digo de *Violines*, *Chirimias*, ò otros semejantes. Y puede con alguna razon hazerle assi, porque, como ay variedad en la diferencia de la voz natural, a la de el instrumento, no es menos armonioso, aunque canten en *octavas*: pues aunque no ay variedad en quanto à la consonancia, se ajusta con la que ay en la di-

diferencia de la voz. En las composiciones de à ocho, à nueve, y à diez, aunque sean con instrumentos, deven cantar todas las voces con diferencia; pues tienen lugar hasta el número de diez sobre los mas movimientos que puede hazer el *Baxo*: que lo que he dicho, se ha de entender en las que exceden de este número, y especialmente de à doce.

Aunque en algunas otras partes he dicho, que los *Baxos* devian cantar siempre una misma música quando juntos los coros, por ser proprio lugar este, buelvo à dezir, que aunque la obra fuere à cinco, ò à seis coros, y en cada uno de ellos huviere un *Baxo*, quando se juntan, todos deven concurrir en uno, porque es una sola parte; y el fundamento sobre el qual cargan las otras. Acerca de el entrar los *passos* quando las obras son à mucho número de voces, digo, que si se entra alguno al principio de la obra, ò al principio de algun periodo de ella, que quiera el Compositor sea con todas las voces, será preciso el ir callando ocho, ò diez, aquellas que primero entraron; porque tengan lugar de ir entrando las que faltan: pues si huvieran de proseguir cantando todas hasta diez y seis, ò mas, se avian de seguir muchos inconvenientes; assi en quanto al uso de disonancias, u de dár dos especies perfectas, como tambien en las repeticiones de la letra, y otros: y de que callen, ningun inconveniente se sigue.

En algunos periodos, puede entrar *passos* el Compositor con un coro solo, y en otros con dos; y para mayor variedad de la música, se pueden disponer algunos *passos* con un Coro, que despues los pueda trocar otro, sea por el mismo, ò diferente termino. En las Obras de latin, especialmente en *Psalmos*, será muy conveniente que el Compositor acomode el Canto Llano de el Tono que fueren, cantandolo una voz, disponiendo todas las demás que canten sobre el con algun primor, sea entrando algunos *passos*, ò alternandose los Coros en algunas consonancias, trocandose el modo de cantar de los *Baxos*.

Sobre esto se me ofrece advertir dos circunstancias, y es la primera, lo que dexo advertido en el Capitulo 6. que à cada mitad de el *Verso* se le ponga el Canto Llano que le corresponde. La segunda circunstancia es, que se conforme en los terminos, y en los movimientos, quanto fuere possible el Canto Llano, segun se canta corrientemente. En quanto à los terminos, ay variedad de opiniones entre algunos Maestros, pues unos quieren que vaya los Cantos Llanos por la cuerda misma de el Tono, aunque no se imite en los movimientos. Otros son de opinion, que se imite en los movimientos, aunque no vaya por la cuerda de el Tono, y dan por razon, que assi es mas conforme.

Vn primer Tono, el termino natural por donde va el Canto Llano, es por la quinta de su final: este es proprio termino, y no està la duda sino es quando se pone por otro diferente. Vnos lo hazen por el signo donde fina el Tono, y por semejante termino, no imitan los movimientos. Otros lo ponen quinta arriba de la mediacion, que es un punto mas alto de la cuerda de el final, porque imite mas propriamente en los movimientos.

Vnos, y otros alegan razon, pero si he de dezir lo que siento sobre esta materia, tengo por mas proprio en que el Canto Llano sea por el termino que mas imitacion tuviere, aunque no sea en la cuerda propia de

de el Tono : bien que si es al principio de la Obra , no convendrá que se ponga por otro termino , que por el natural , porque no comience la Obra irregularmente. Pero pues no sea al principio de ella , importa poco que no vaya por la cuerda propia de el Tono , pues sea para mayor imitacion de él , mayormente no pudiendo ser , que no sea en clausula propia , de el Tono que fuere.

Esta materia la he querido bolver à tocar con mas expressiõ que en el Capitulo 6. por ser tan importante: pues es à fin de dezir el orden que se deve guardar en disponer el *Canto Llano* en los periodos de las Obras que se trabajan sobre él.

Todo lo explicado en este Capitulo , ha sido tratar generalmente de la disposiciõ con que se deven ordenar las composiciones de multitud de voces , que en orden à lo particular , lo irè tocando adelante en su lugar , quando lo pidiere la ocasiõ.

CAPITULO XIII.

DE LA VARIEDAD DE AYRES, QUE SE practican en las composiciones.

EN las composiciones de nuestros Predecesores Musicos Españoles, segun las Obras que nos dexaron, se ven claramente las muchas ventajas que en todos tiempos han llevado à las Italianas , y de otras Naciones , assi en lo primoroso , como en lo sonoro : consta de sus mismas Obras , pues en quanto al primor , adelantaron tanto el Arte los nuestros , que parece nos dexaron cerradas las puertas de el discurso à los de estos tiempos , para mayores adelantamientos, aunque ceñidos con muchas reglas dirigidas , todas à la mayor sonoridad , y mas perfecta armonia.

Sin duda los Musicos Estrangeros, no tuvieron tanta cuenta con esto, pues en tanta variedad de Obras , assi Italianas , como de otras Naciones que llegan à la nuestra , se ve usar de las disonancias con tal desorden , y desconcierto , que dà que discurrir , si el trocarse la musica de País , es lo mismo que trocar las consonancias en disonancias , ò si juzga la razon lo que percibe el oido , por mas sonoro allà que acá.

Gran parte de la disonancia dissimulan con la velocidad de los movimientos de las voces, y con la variedad de ayres con que adornan mucho las composiciones , pues no se puede negar la parte de el gran gusto en ellas , por los estraños modos de cantar por la velocidad de los movimientos , y por la diversidad de ayres que practican , especialmente en Italia. Pero con todo esto , dirè , que aunque son dignas de elogio las Obras Estrangeras , por lo que acabo de dezir , està en mucha mayor perfeccion en estos tiempos la musica en España : pues aunque siempre ha sido en quanto al primor , y sonoridad , han sabido los Musicos Modernos sobre perficionarla mas en lo primoroso , y sonoro , unirle las estrañezas en el cantar, y diversidad de ayres; introduciendo nuevas proporciones en la practica , motivados de las Obras Estrangeras : y assi puedo dezir con justificada razon , que las composiciones Modernas de

España , es en quien se halla un lleno de la perfeccion musica.

Y aunque de passo varias vezes he tocado acerca de la diversidad de ayres que se practican, y especialmente en el Libro Tercero, y Quarto de la Primera Parte, no obstante, me hallo precisado à tratar en este lugar, de como se han de practicar, y ordenar en las composiciones; para que los que las ayan de trabajar salgan de algunas dudas que se les pueden ofrecer, assi acerca de la medida, como en quanto al valor de las figuras, y como en quanto à la fazon, y tiempo que deve convenir la mudança de el ayre.

Los ayres que hasta aora se han usado, generalmente en musica de cantar, se reducen, à *compasillo*, *compàs mayor*, *proporciones menor*, y *mayor*; pero yà no contentandose con estos los Musicos modernos, usan de diversas proporciones, como ire explicando.

En la musica que se compone para Latin, hasta à ora no ay introducidos mas ayres, que los que usaron los antiguos; y con mucha razon, porque son mas al caso para la gravedad de la musica que pide la letra, que las proporciones que nuevamente se han introducido en la letra vulgar.

Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el *compasillo*; y para variar de ayres en ellas, usan algunos Maestros en algunos periodos de la *proporcion mayor*; que de uno, y otro tiempo son los ayres graves, muy propios para la musica Ecclesiastica. Los antiguos usaron mucho de el *compàs mayor*; y como no ay diferencia en quanto al ayre de el al *compasillo*, usan aora mas de este, por ser mas facil de cantar por las menos figuras que entran al *compàs*.

No dirè, en quanto à la composicion de este tiempo, mas de lo que tengo dicho en el discurso de esta Obra, pues la mayor parte de los exemplares de composiciones, que dexo figurados sobre varios asuntos, son de el. Pero dirè de el modo que se puede variar el ayre, y es; alterando el *compàs* en algunos periodos, yà echandolo mas veloz, ò mas pausado, segun le pareciere al Compositor que conviene, para mayor expresion de el afecto de la letra.

En los periodos que se compusieren de *proporcion mayor*, advièrto, que las *ligaduras* que se huvieren de hazer, segun la comun practica, son sincopando la figura *breve*: sobre la qual digo, que segun las reglas que nos dexaron los antiguos nunca puede ser dicha figura *ternaria*, sino tuviere puntillo de aumentacion. Y assi, quando se pone en *ligadura*, tal vez el Compositor la puede poner puntillo si quiere, ò le importa, y en caso de ponerlelo, desliga de la faza en la tercera parte de el *compàs*, y sino lo tiene, desliga en la segunda.

La razon de ser permitido el desligar en la segunda, ò tercera parte de el *compàs*, quando este es desigual, es porque la primera es tenuta por mas principal que las otras, y considerar la *segunda*, y *tercera* como iguales, y menos principales que la primera.

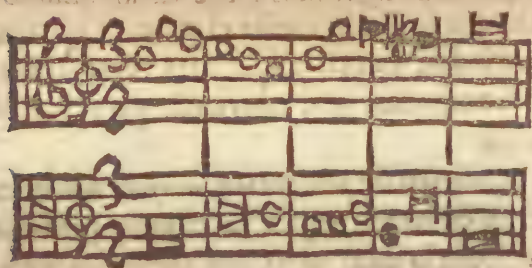
La *proporcion menor* se usa muy poco en las composiciones Ecclesiasticas, porque es el ayre de ella mas veloz, y no tan grave como el de la *mayor*, y como pide la letra. Y si una vez, ò otra por variar de ayres usa el Compositor de ella, deve disponerla de modo, que se cante à espacio:

pacio: pero lo que es para las composiciones de lengua vulgar, se usa mucho, dandole diferentes ayres; y à echando à espacio el *compàs*, yà mas veloz, segun lo indican la mayor parte de las figuras: porque si se usa mucho de *semibreves*, ordinariamente es para cantada à espacio; si la mayor parte son *minimas*, se canta con mas velocidad, y con mas, si la primera de el *compàs* fuere de ordinario con puntillo.

Dividese el *compàs* desigual en tres partes, como he dicho arriba, y dexo escrito en varios lugares de esta Obra, y puede dudar el Compositor, si será licito el usar de las especies disonantes en la segunda, ò tercera parte de el *compàs*. Y digo, que puede dudar: porque en el *compasillo* es permitido en la segunda parte que es al alçar el pasar por lo especie *falsa*, siendo por razon de *glossa*, y como son tres las partes de el *compàs* desigual, con quien se mide la *proporcion mayor*, y *menor*, en qual de ellas puede ser permitido.

La razon porque se permite en el *compasillo*, es porque supone el tiempo de *compàs mayor* siempre que sucede, en quien se considera la *minima* por figura diminuta, pues entran quatro en un *compàs*. En las *proporciones mayor*, y *menor*, se pueden considerar tambien por figuras diminutas, el *semibreve* en la *mayor*, y la *minima* en la *menor*, porque entran tres de estas especies de figuras: y consideradas como diminutas, puede pasar por la disonante con ellas, assi en la segunda, como en la tercera parte de el *compàs* por razon de *glossa*, como con la *minima* en *compàs mayor*, y como con la *seminima* en el *compasillo*.

Y que sea licito dicha *glossa*, sea en la segunda, ò tercera parte, no puede aver duda, porque no es mas ni menos principal la una parte que la otra, pues solo se considera por mas principal la primera, que es al dár de el *compàs*. Para mayor declaracion de lo dicho, pondré el exemplar que se sigue.



En el primer *compàs* pasa el *Tiempo* por la *septima* en la tercera parte de el, y en el *compàs* siguiente, pasa por la *novena* al tiempo de la segunda parte; uno, y otro deve ser permitido por ser figura diminuta en la

proporcion mayor el *semibreve*: y que sea figura diminuta, la comun practica lo confirma, pues à toda figura mayor imperfecciona la menor, quando se sigue despues de ella, y la *semibreve* en el tiempo *Ternario* imperfecciona à la *Breve*. Y no diferenciandole si en muy poco la *proporcion mayor* de el tiempo *Ternario*, sucede lo mismo.

Siempre que à la figura *longa* en *proporcion mayor* se le sigue figura *semibreve*, queda imperfecta, haziendola perder de su valor la sexta parte: y si al Compositor le importa el reintegrarla en su valor perfecto, es preciso que use de el puntillo de perfeccion en ella. Pues que es esto, sino es ser figura menor el *semibreve* en dicho tiempo? Y assi, como tal, es permitido al Compositor *glossar* con ella. En el exemplo que se sigue de *proporcion menor*, se veràn *glossas* semejantes con *minimas*.

No



No solo se puede notar que passa por la falsa con *minima*, assi en la segunda como en la tercera parte de el *compàs*, sino es que como se pue-

de reparar, en el *compàs* antes de el final, baxa con *semibreve* à la *septima* el *Tiple*, ocupando la segunda, y tercera parte, pero todo es permitido por *glossa*, porque supone como si estuvieran las dos voces todo el *compàs* en la *octava*. Que el que huviere leído con atencion el cap. 19. de el Primer Libro de esta Segunda Parte, no le causará novedad semejante *glossa*: y no tan solamente se puede permitir para passar à la especie consonante en el *compàs* siguiente, sino es tambien aunque sea para prevencion de *ligadura*; pues en todo *compàs* desigual, aunque para la medida de las figuras se considera, que se divide en tres partes iguales; pero en quanto al uso de las especies, assi consonantes, como disonantes, solo se consideran dos, aunque es la una doblado que la otra: y assi se ha de entender lo mismo en la *proporcion mayor*, aunque las figuras sean otras; y en todas las demás especies de proporciones, de que irè tratando.

En las composiciones de Latin modernas, no se practica el tiempo *ternario*; porque como es el mismo ayre el de *proporcion mayor*, y por cantarse debaxo de el mismo *compàs*, solo se practica este, y el de *compasillo*; y tal vez el de *proporcion menor*: de las otras especies de proporciones, no se usa por ser ordinariamente el modo de cantar veloz con figuras diminutas; pero en las composiciones de lengua vulgar se practican con alguna diversidad. Y una de las que mas introducidas están; es la *proporcion sexquialtera*; aunque la mayor parte de las figuras son *seminimas*, y algunas *minimas*; los *semibreves* no los practican, sino es que sea en algun final de periodo. La causa de no usar de mas figuras que estas es, porque el canto sea veloz en los movimientos: y aunque à las *minimas* de *proporcion menor* cantandolas con el *compàs* acelerado, se les puede dár el mismo ayre que à las *seminimas* de la *sexquialtera*; pero se figura *sexquialtera*, para que al que aya de cantar la obra, viendo que las figuras son *seminimas*, sepa quales ha de cantar con velocidad: que si està figurado el tiempo de *proporcion menor*, es necesario advertir, que se ha de acelerar el *compàs*, para que se cante con propiedad.

Vlate la *sexquialtera* en las composiciones de tres modos, una que llaman à seis, otra à nueve, y otra à doze. La de à seis, y la de à doze, son cantadas debaxo de el *compàs* igual; y la de à nueve debaxo de el desigual, ò *ternario*. La *sexquialtera* à seis es lo mismo que la *proporcion menor*, en quanto à las figuras que entran al *compàs*; porque tres *minimas* entran en la *proporcion*, y tres en la *sexquialtera*; seis *seminimas* en la una, y seis en la otra; y toda es *proporcion sexquialtera*, considerada con el *compasillo*. Y solo se diferencia, segun los Practicos, en dos accidentes, que hazen muy poco al caso.

El uno es, que en la que tienen por *sexquialtera*, figuran las *feminimas* negras, como se deven, y distinguen la que llaman *proporcion menor* en figurarlas blancas: pero el valor intrinseco, es de *feminimas*, como si fueran negras. El otro accidente en que la diferencian es, en que miden la que se llama *proporcion menor* con el compàs desigual, y la que llaman *sexquialtera*, con el igual: que como la mayor parte de las figuras son *feminimas*, se reparten mejor siendo tres en cada movimiento, pero como en la *proporcion menor* se usa de toda especie de figuras, se ajusta mejor con la medida desigual.

En la que se llama *sexquialtera*, tambien entràn tres *minimas* al compàs, y las figuras mayores, tienen el mismo valor tambien que en la *proporcion menor*.

En quanto al valor de los *semibreves*, y figurar las pausas, ay algunas corruptelas en la *sexquialtera*. Los *semibreves*, han de valer un compàs, siempre que se siguiere otro, pausa equivalente, ò tuviere puntillo de aumentacion: de otro modo no tiene mas que el valor de dos *minimas*. Las pausas de el *semibreve*, siempre valen un compàs, que es su valor intrinseco.

La pausa de *minima*, tiene tambien el mismo valor que la figura, pero la figuran algunos Compositores con la impropriedad que dixe: y es, con dos pausas de *feminima*, lo que no se deve hazer quando viene en principio de movimiento de compàs: porque si viene à lo que dà el compàs, ò à lo que alça, ha de ser una pausa sola de *minima*, y si ha de callar toda la parte de el compàs, se le añade una de *feminima*: pero si el compàs diere, ò alçare en alguna *feminima*, y huviere de callar todo lo demás de el movimiento, que es el valor de dos *feminimas*, en este caso se ponen dos pausas de ella.

Es propria figuracion de pausas esta, para evitar confusion en el que canta, porque viendo pausa de *minima*, sabe que dà, ò alça el compàs en ella: y si vè dos de *feminima* juntas, enuende, que la primera no viene en movimiento de compàs, y por ello importa esstèn advertidos en esto los Compositores. Si huviere de callar de las tres partes de el compàs las dos, en este caso se ponen dos pausas de *minima*.

Pueden cantar unas voces *sexquialtera*, y otras *compafillo*, como lo practican algunos Estrangeros: y en España algunos Compositores para musica de Instrumentos, y por casos semejantes, importa tambien se mida con el compàs igual, aunque tienen la correspondencia cada *minima* de el *compafillo*, tres *feminimas* de la dicha *proporcion*, ò sus valores equivalentes.

Quando todas las voces tienen figurada la *sexquialtera*, para que una figura valga medio compàs, ha de ser *minima* con puntillo, pero teniendo el tiempo de compafillo, una, ò otra, la misma ha de ser sin el. La *sexquialtera* que llaman à doze, no se diferencia en otro mas que en ser doble la de à seis: entran al compàs doze *feminimas*. Y usase de esta *proporcion*, siempre que el Compositor quiere que se cante alguna musica con doblada velocidad, que se canta la de à seis: *minimas* entran seis, tres al dar, y tres al alçar; *semibreves* tres: si le sucediere averle de valer de alguna figura *breve* el Compositor, se ha de gobernar en darle el valor que he dicho de el *semibreve* en la de à seis.

Las *ligaduras*, tambien se pueden hazer en estas *proporciones* de *sexquialtera*, como en todos los demás tiempos: y por que siempre son con figura *sincopa*, prevengo, que para que corresponda al ayre, ha de ser *minima*. Para los Compositores que no tienen aun experiencia, figuraré aqui la *sexquialtera* en *duo*, para que vean el modo que han de tener en ordenar semejantes composiciones.



No pon-
go de la de
à doze, por-
que yá dixe
arriba era lo
mismo, que
la de à seis
doble. Pue-

desenotar en las *ligaduras*, como vãn ordenadas, y en la *sexquialtera* doble, se pueden hazer de el mismo modo, sincopando las *minimas*: que como son las mismas figuras diminutas en la de à doze, que en la de seis de las que se usan mas, corresponde al ayre disminuida tambien en la *ligadura*, y por esto se haze con *minima* en una, y otra *sexquialtera*.

En las composiciones de musica para el Organo, y Arpa, están mas puestas en practica, allí estas, como otras muchas proporciones, pero por quanto los Compositores Modernos las han introducido para lo cantado en España, segun la practica de Italia, me ha parecido escribir de estas, y de las que escribiré en el Capitulo siguiente, para abrir el camino à los nuevos Compositores en la practica de ellas.

CAPITULO XIV.

DE LA EXPLICACION DE OTRAS PROPORCIONES, y ayres, de que usan muchos Compositores, assi Estrangeros, como Españoles, en sus composiciones.

Dixe en el Capitulo antecedente, que se practicavan en las composiciones de tres modos, la *proporcion sexquialtera*, que era la que llaman à seis, à doze, y à nueve: y aviendo tratado yá de la de à seis, y de la de à doze, por ser las dos regidas debaxo de el compàs igual, he dexado para este lugar el tratar de la de à nueve, por ser muy diferente el ayre, à causa de ser regida de el compàs desigual.

Llaman muchos Compositores, como varias vezes he dicho à esta especie de *proporcion* (con grandissima impropriedad) *sexquinona*: porque, como ordinariamente la mayor parte de la especie de figuras son *seminimas*, y de estas entran nueve al compàs, entienden, que la llaman con mucha propiedad allí. Bien que todos aquellos Compositores que huvieren estudiado la materia de *proporciones*, sabrán, que es *proporcion sexquialtera* propriamente: la qual se halla de nueve à seis, como de seis à quatro.

De las que dexo escrito en el Capitulo antecedente, como son la de

à seis, y la de à doze, se consideran, la de à seis respecto al *compasillo*; y la de à doze, respecto al *compàs mayor*. Y aunque en el Quarto Libro de la Primera Parte, dexè explicada bastantemente esta materia, como lugar proprio, no puedo dexar de bolver à tocarla aqui, aunque sumariamente, por ser este el lugar proprio de su composicion.

Y assi digo, que toda proporcion, es la distancia que media entre dos numeros desiguales. Esta especie de *proporcion sexquialtera*, tiene su raiz de tres, à dos: que son los menores numeros entre quienes se halla: de seis à quatro, es la misma; de nueve à seis, de doze à ocho, y entre qualesquiera otros numeros, que el mayor contenga al menor, y à mas la mitad de èl, lo qual se puede ver verificado de nueve à seis, pues dividido en tres partes iguales el nueve, es el tres cada una de ellas: componele el seis de dos vezes tres, al qual contiene el nueve, y una parte mas, que es tanto como la mitad de el seis. A la que ay, pues, en esta distancia, se llama *proporcion sexquialtera*.

Entran quatro *seminimas* al *compàs* en *compasillo*: y seis en la que llamamos en la *sexquialtera* seis, teniendo un tercio mas que el numero menor: pues dividido el seis en tres partes, es dos cada una, el quatro, que es el numero menor, tiene dos partes, y el seis, que es el mayor, tiene tres. Consideradas las seis *seminimas* de la dicha *proporcion* que entran al *compàs*, con las quatro que entran en *compasillo*, se halla de un numero à otro la *sexquialtera*, y de nueve à seis lo mismo: porque se consideran las nueve, con las seis que entran en *proporcion menor*, y assi como la de à seis, se considera con el *compasillo*, y la de à doze, con el *compàs mayor*, la de à nueve, es respecto à la *proporcion menor*: que por esso uno, y otro ayre, se rigen con el *compàs* desigual.

Para que propriamente se pudiera llamar *proporcion sexquinona*, se avia de hallar de diez à nueve: no ay tiempo en la musica que pueda contener diez *seminimas* el *compàs*, luego no puede ser *sexquinona*, y por esso es impropriedad el llamarla assi.

La señal indicial de esta proporcion se deve figurar con un nueve arriba, y seis abaxo: el nueve, haze relacion à las nueve figuras, ó sus valores equivalentes, que entran al *compàs*, y el seis, à las seis de *proporcion menor*, que es con quien se considera.

Usase de esta *proporcion* en Obras de cantar, solo en las que son de letra vulgar, aunque està introducida en Italia mucho mas que en España, pero para Instrumentos, especialmente en el Organo, està bastantemente introducida.

En las Obras que se usa, acostumbran los Compositores el que unas voces canten debaxo de el tiempo de *proporcion menor*, y otras de *sexquialtera*, aunque no generalmente: porque en otras tienen todas las voces la señal de la *proporcion sexquialtera*. Quando unas cantan *proporcion menor*, sobre cada *minima*, son cantadas tres *seminimas*; sobre cada *semibreve*, seis: y si vale este un *compàs*, nueve. Con cada *seminima* de la proporcion, viene una, y media.

No se valen los Compositores de otras especies de figuras en esta *proporcion sexquialtera*, si solo *seminimas*, y algunas *minimas*. Y es, que como la usan por la velocidad de el ayre, no son de el caso las otras figuras mayores. De *corcheas* usan muchas vezes, especialmente en la mu-

musica que se compone para Instrumentos , por la razon de la mayor velocidad de la *glossa*.

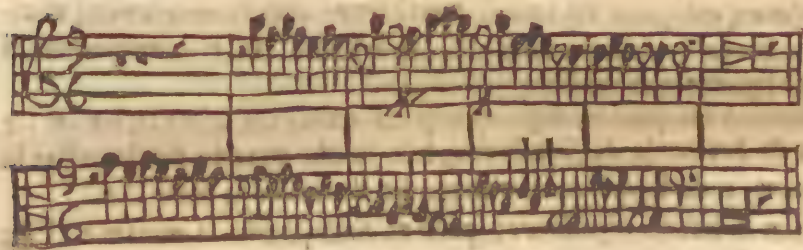
Como no practican la figura *semibreve* , ni otras mayores , ni las pausas de ellas , ignoran algunos sus valores, los quales dirè aora. El *semibreve* , vale dos *minimas* , porque no puede ser ternario , segun regla Matematica, y el *Breve*, dos *semibreves*, &c.

Las pausas , han de corresponder siempre à las figuras , como en todos los demàs tiempos , y quando se ha de figurar pausa que indique callar todo un *compàs*, ha de ser con dos pausas de *semibreve*, y una de *seminima* (aunque ordinariamente las figuran como si fueran de proporcion menor.) Pero si ha de estàr como se deve, tantos quantos *compàs*es huviere de callar la voz , tantas vezes se han de poner semejantes.

Si al principio de *compàs* huviere de callar la cantidad de dos *seminimas* , se figura una pausa de *minima* , y de el mismo modo quando viene en el *compàs* , despues de tres *seminimas*, ù despues de seis: pero quando viene despues de el valor de dos , de quatro , ù de siete , se ha de figurar con dos pausas de *seminimas* , y *corcheas*, segun el lugar de el *compàs* donde vinieren.

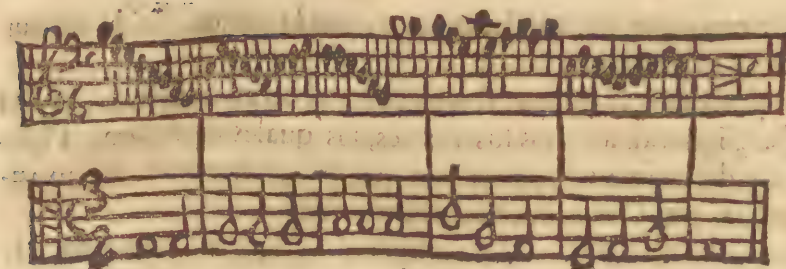
Algunos Compositores no ponen las pausas con propiedad , porque para callar un *compàs* , solo ponen una pausa de *semibreve* , que es lo que he dicho arriba , y es impropria apuntacion : por la razon , de que la pausa, ha de equivaler à la figura de quien es, y no siendo menos que dos *semibreves* , y una *seminima* los que entran , han de corresponder dos pausas de *semibreve*, y una de *seminima*.

Las *ligaduras* se hazen con *minimas* , ò figuras equivalentes. Y lo comun es , sincopandola al alçar de el *compàs* , ò al dár. Para que se vea todo lo dicho practicado , y entiendan mejor los nuevos Compositores las composiciones de este ayre, podrán ver la musica que se sigue.



Las dos voces cantan debajo de una señal indicial, pero no por esto

se ha de entender , que dicha sexquialtera se dexa de considerar con la *proporcion menor*. Pues aunque actualmente no està señalada en ninguna voz , se ha de considerar potencialmente. En el exemplar que pondrè aora , se podrá ver actual , pues una voz tiene figurada la una señal indicial, y otra la otra.



Con esta practica, y lo que dexo explicado, me parece que ay lo bastante para

entender las composiciones de esta *proporcion sexquialtera*, que es de nueve à seis.

Aora explicarè la *proporcion dupla*, que aunque està poco introducida en España, lo està mucho en Italia. Esta se considera con el *compasillo*, en la qual se dobla el valor de las figuras, assi como el de el *compasillo* al *compàs mayor*: en el *compasillo* entran dos *minimas* al *compàs*, y aqui solo una; quatro *feminimas* en el *compasillo*, y aqui dos, y respectivamente todas las figuras menores,

A las figuras mayores tambien se les dobla el valor; porque el *semibreve* vale dos *compases*, la *breve* quatro, &c.

El ayre es el mismo de el *compasillo*: solo tiene de diferencia el que se echa mas acelerado el *compàs*: porque el introducir esta *proporcion*, solo es al fin de cantar con velocidad. Figurate la señal indicial con un dos, y un uno. Las pausas siempre corresponden à las figuras, como en todos los demás ayres, y tiempos: porque, para que calle dos *compases*, se ha de poner pausa de *semibreve*; para uno, pausa de *minima*; para medio pausa de *feminima*, &c.

La *proporcion Tripla*, se considera con el *compasillo*; pero se echa el *compàs* desigual en ella. La *breve* vale un *compàs*; *semibreves* entran tres; *minimas* seis, *feminimas* doze; y assi respectivamente todas las otras. La mayor parte de las figuras que se usan en esta *proporcion*, son *feminimas*; *minimas* no tanto, *semibreves* uno, u otro, como tambien algun *breve*: y ultimamente està al arbitrio de el Compositor el usar de las figuras que quisiere.

En quanto à las pausas, digo, que para callar un *compàs*, ha de ser con pausa de *breve*: la de *semibreve*, solo se usa quando ha de callar la tercera parte; y de la *minima*, quando ha de callar la sexta, &c.

Tambien se hazen *ligaduras*; pero es sincopando la *minima*. Esta *proporcion* se figura con un tres, y un uno; y se puede tambien con seis, y dos; y con doze; y quatro.

Puede el Compositor señalar en todas las voces de la obra la dicha *proporcion*; y puede tambien en algunas de ellas señalar el tiempo de *compasillo*: y quando assi fuere, valen tres *semibreves* de la *proporcion*, tanto como uno de *compasillo*: *minimas*, tambien tres contra unas; *feminimas* lo mismo; y este mismo orden se ha de guardar en todas las figuras respectivamente.

Advierto, que à todas las *proporciones* se les ha de poner la señal indicial del tiempo con quien la contraen, à mas de los numeros que la indican; porque en esto ay gran corruptela, pues los mas Compositores se contentan con solos los dos numeros. Y assi la *dupla* que dixe

arri-

arriba, se ha de figurar con un dos arriba, y un uno abajo. La Tripla, con un tres arriba, y un uno abajo.

Tambien se practica la *proporcion sexquitercia*, assi en las Obras Estrangeras como Españolas. Esta se considera con el *compasillo*: cantante al compás tres *seminimas*, seis *corcheas*, y doze *semicorcheas*. La *minima* tiene el valor de dos *seminimas*; y para que llegue a valer un compás, ha de tener puntillo de aumentacion. El *semibreve* vale dos *minimas*, que es un compás, y el valor de una *seminima* de otro: de modo, que para que valga dos compases, ha de tener puntillo de aumentacion.

Las pausas guardan el mismo orden que las figuras, y assi, para callar un compás, se ponen dos pausas, una de *minima*, y otra de *seminima*: y tantos quantos compases huvieré de callar qualquier voz, tantas vezes se deven repetir dichas pausas.

Esta *proporcion* es régida de el compás desigual; y la mayor parte de las figuras que se usan en ella, son *seminimas*, y *corcheas*, y alguna *minima*. La señal indicial ha de ser un quatro arriba, y un tres abajo, que es la figuracion propia; porque el semicirculo indica el tiempo imperfecto, que es la figura *breve*, como dexé explicado en el Libro Tercero de la Primera Parte, cap. 4. Y el quatro, y tres, numeros entre quien se halla dicha *proporcion*. Que como en el *compasillo* entran al compás quatro *seminimas*, y en esta tres, por esto se considera dicha *proporcion* con el *compasillo*.

Quando al Compositor se le ofreciere házer *ligaduras* en este ayre de cantar, ha de ser sincopando la figura *minima*, poniendo la mitad en un compás, y la mitad en otro.

Advierto, que muchos figuran esta *proporcion* con el tres arriba, y el quatro abaxo, que se llama *proporcion* de menor desigualdad, por estar antes el numero menor que el mayor; y se añade a todas las *proporciones* que están assi los numeros la preposicion, *sub*, al nombrarlas; y estando assi, se llamará *subsexquitercia*: pero esto no haze al caso, pues en quanto a la musica, en nada se diferencia. Otra *proporcion* practican los Musicos Estrangeros, la qual se llama *proporcion Dupla seperbiparciens teritas*. Figúrase con un tres, y un ocho. Echase el compás muy corto en ella, porque tan solamente le llenan tres *corcheas*, y seis *semicorcheas*. La *seminima* ha de tener puntillo, para que valga un compás, porque sin él, solo vale de las tres partes las dos. La *minima* vale un compás, y la tercera parte de otro: y assi mesmo todas las demás figuras guardan la misma *proporcion*, y las pausas las de las figuras: porque para callar un compás, se ponen dos pausas, una de *seminima*, y otra de *corchea*.

Esta *proporcion* se halla acompañada con el *compasillo*, de tres á ocho, declarando los numeros que equivalen las tres *corcheas* que entran al compás, á las ocho que entran en *compasillo*, guardando el mismo orden todas las figuras respectivamente. Otras *proporciones* se hallan figuradas en la musica Estrangera, como son la *dupla sexquiquarta*, que se señala con nueve, y quatro. Es lo mismo en quanto al cantar, que la *sexquialtera* nueve, que dexo explicada. Tambien se halla figurada con nueve, y ocho. En el ayre no ay diferencia de una a otra: y en lo

lo que se diferencian es, en entrar nueve feminimas al compàs, en la que es de nueve à quatro, y en la que es de nueve à ocho, nueve *corcheas*, esta se llama *proporcion sexquioctava*. Vna, y otra se halla de ella al *compasillo*, indicando el nueve, y el quatro, que entran nueve figuras en la *proporcion* de las que entran quatro en el *compasillo* las que son *feminimas*. En la *sexquioctava*, que es de nueve à ocho, entran nueve *corcheas* en dicha *proporcion*, contra ocho de el *compasillo*, ò sus valores equivalentes. Tambien usan la *proporcion sexquitercia* doble de como expliquè arriba, figurandola con seis, y ocho. El ayre es el mismo, aunque las figuras forman su *proporcion* con el *compàs mayor*.

La *proporcion Tripla* la figuran con seis, y dos, y con nueve, y tres, la que es de seis à dos, la consideran con el *compasillo* doble, segun dixe arriba, la que de nueve à tres, con la *proporcion menor*, aunque se deven figurar *minimas* las que entran nueve al *compàs*. En todas estas *proporciones*, tienen las pausas el mismo valor de las figuras, y estas guardan el mismo orden en los valores, respectivamente unas à otras. La explicacion de las que puse arriba, basta para entender, assi estas ultimas, como qualesquiera otras que se quisieren usar, mayormente, si huvieren leído con atencion el Libro Quarto de la Primera Parte de esta Obra, donde en varias partes de el dexo explicado de todas las especies de *proporciones*, assi de las que están puestas en practica, como de las que se pueden practicar.

CAPITULO XV.

DE EL ORDEN QUE SE DEVE GUARDAR EN las composiciones de primero, y segundo Tono; y de como se pueden componer por doze terminos distintos.

EN la Primera Parte de esta Obra tratè en todos los quatro Libros de los ocho *Tonos*, explicando de ellos diferentes materias, segun tocava al asunto de cada Libro. Eserivi en el *primero* los efectos que causa la musica por cada uno de ellos. En el *segundo*, de el modo que fueron ordenados los *Diapassones* en el *Canto Llano*, y de su conocimiento. En el *tercero*, del modo de proceder todos los ocho en *Canto de Organo*, assi naturales, como accidentales: y en el *quarto*, de las *proporciones* que contraen unos con otros, y de las que contraen las clausulas de cada uno entre si. Y esto no obstante, me hallo precisado à bolver à tratar en este Libro de ellos, acerca de el orden que deven guardar los Compositores, en disponer las composiciones, guardando el *Diapasson* de cada uno, assi por el orden natural que les toca, como por los terminos accidentales que se pueden componer. Y dando principio por el primer *Diapasson*, tratarè en el contenido de este Capitulo de los dos *Tonos* à quien pertenece, que son, primero, y segundo. Es uno mismo el de los dos, aunque por diferentes terminos: compone de los mismos intervalos menores, y mayores, que los otros; y la diferencia es, en que dos *semitonos* que tiene cada uno de los *Diapassones*, varian en la posicion unos de otros. El de el *primer Tono*, tiene el un *semitono*

al segundo intervalo de el *Diapasson* subiendo, y el otro al sexto: y canta dicho *Diapasson re mi fa sol, re mi fa sol*. Digo todo esto, porque se deve hazer cargo el Compositor, de que en los dos puestos mas principales de el *Tono*, que es el *final*, y la *quinta* de su *final*, tienen *tercera menor*: à diferencia de otros *Diapassones*, que difieren en uno, ò otro puesto, yà siendo *menor* la *tercera* de el *final*, yà *mayor* la de la *quinta*, ò al contrario, *mayor* la de el *final*, y *menor* la de la *quinta*: ò *mayores* las dos.

He dicho, que se devia hazer cargo el Compositor de esta circunstancia, porque importa en los *passos* que huviere de entrar para mayor imitacion de los movimientos, y para pronto conocimiento de el, al oír la musica de el *Tono*. El termino natural de el *primero*, aunque se varia de Signos, segun las claves con que se acostumbra à figurar, el sonido de su *final*, siempre es uno, pues nunca es mas baxo, ni mas alto: y es circunstancia esta, en que deven estår advertidos los Compositores, para saber lo que pueden subir, ò baxar las partes, tanto por una clave, como por otra.

Practicaron los Antiguos figurar las composiciones de el *primer Tono*, finando los *Baxos* en *Delasolre*, y estos con clave de *Fesaut* en la quarta linea, los *Tenores*, de *Cesolfaut* en la quarta; los *Contraltos* en la tercera; y los *Tiples* tambien de *Cesolfaut* en la primera: pero yà los Modernos, aviendo dexado este modo de figurar las claves, finan los *Baxos* en *Gesolreut* con claves de *Cesolfaut* en la quarta, y *Bemol*; los *Tenores* en la tercera linea; los *Contraltos* en la segunda, tambien de *Cesolfaut*, y los *Tiples* de *Gesolreut*. Y aunque se diferencian todas las partes, segun la figuracion de los Antiguos, assi en las claves, como en el estår con *Bemol*, y en el Signo de el *final*, pero todos estos son accidentes, que hazen muy poco al caso, porque el *Tono* natural siempre es uno, ni mas alto, ni mas baxo, por el un termino, que por el otro, y el *Diapasson* tambien es el mismo.

Para satisfacer à la duda que pueden tener los poco experimentados, de que como puede ser uno el *Tono* natural, diferenciandose en el Signo de el *final*, digo, que las composiciones que acaban en *Gesolreut* con *Bemol*, y claves altas, transportan los *acompañamientos* quarta abaxo los Organittas, Arpistas, y demás Instrumentittas, y assi vienen, por el *Tono* de *Delasolre*: y por esso he dicho, que el *Tono* natural siempre era uno, aunque se diferencian en las claves. Y siendo el *Tono* natural siempre uno, sabrà el Compositor lo que ha de subir, ò baxar las partes de qualquiera de los dos modos que las figure: porque siendo los *Tiples* de *Gesolreut*, aviendo de ser el *Tono* quarta abaxo, sabrà, que el *Tono* de *Gesolreut* es *Delasolre*, y no solo para el *Tiple*, sino es para el *Contralto*, *Tenor*, y *Baxo*. Lo que digo es, que importa poco que se figure con qualquiera claves, pues en quanto à la essencia de el *Tono*, no ay diferencia mas con unas que con otras. Si es por *Delasolre*, se toca, y se canta por donde està figurado; si es por *Gesolreut*, se transporta quarta abaxo, y assi, siempre es por *Delasolre*. En lo que no ay variedad, es en el modo de figurar el *segundo Tono*: tiene el mismo *Diapasson* que el *primero*, y se diferencia en el *Tono* natural tan solamente, por que lo tiene cinco puntos mas baxo. Figurante los *Tiples* con claves de *Cesolfaut* en

la primera linea; los *Contraltos* en la tercera; los *Tenores* tambien de *Cesolfaut*, aunque en la quarta; los *Baxos* de *Fefaut* en la quarta, teniendo *Bemol*, todas las *claves*. Su final, es en *Gesolreut*; y alli en los Instrumentos, como en las voces, se executa por el mismo Tono, y termino que està figurado.

Diferencianse estos dos *Tonos* tan solamente en dos accidentes, siendo la esencia toda una. Las diferencias consisten, en que el *Tono natural* de el final, lo tiene cinco puntos mas alto el *primero* que el *segundo*; y la otra diferencia es, que la *mediacion*, la tiene el *primero* en la *quinta* de su final, y el *segundo* en la *tercera*. Importa mucho à los Compositores el saber donde tienen la mediacion todos los *Tonos*, por ser puesto muy principal, y la clausula que mas se deve usar despues de la de el final. Son los *Tonos* ciertos limites, que pusieron à la musica los Antiguos, para que todas las composiciones fuesen ordenadas, segun el *Diapasson* de cada uno, señalando los puestos de las clausulas dentro la cuerda, para que fuese compuesta la musica con mas propiedad, y mayor melodia, y por esto les llamaron Constituciones muchos Escritores, como dixe en el Libro Segundo de la Primera Parte, Capitulo 10. Quisieron fueran las clausulas de *final*, y *mediacion* las mas repetidas, y por esto se han tenido siempre por las mas principales de cada *Tono*. Tienen señalados à mas de estos puestos otros quatro en cada *Diapasson*, para que se pueda variar de clausulas, y con la variedad, sea mas armoniosa la musica.

El *primer Tono*, estando figurado por *Gesolreut*, es este Signo donde se haze la clausula mas principal, por ser su final: en *Delasolre* la de su mediacion. Los otros quatro puestos donde se puede hazer, son en *Cesolfaut*, *Alamire*, *Fefaut*, y *Befabemi*. Yà he dicho en varias partes, como se han de entender las clausulas, y es la detencion que se deve hazer con la musica, siempre que la haze la letra: y por esto en el discurso de el *Diapasson*, ay los seis puestos señalados que he dicho, para poder cerrar con la musica, siempre que cierra, ò concluye oracion la letra.

En el *segundo Tono*, que segun se figura su *Diapasson* natural, lo tiene tambien de *Gesolreut* à *Gesolreut*, es este el signo de la clausula mas principal, por ser donde fina; y despues es la de su *mediacion*, que es en *Befabemi*. Los otros puestos menos principales donde se haze, son los mismos que el de el *primero*: como *Cesolfaut*, *Alamire*, *Fefaut*, y como el *primero* tiene la ultima en *Befabemi*, que es donde tiene la *mediacion* el *segundo*, es *Delasolre* en lugar de esta que es *mediacion* de el *primero*. Muchos Prácticos están en la inteligencia, de que el ser unas clausulas mas principales, y otras menos, consiste esta principalidad, en que se han de usar mas las que se tienen por mas, y menos los que se tienen por menos: pero yo no lo entiendo así, si de el modo que dirè. En la letra, para dar el sentido à toda oracion, se distinguen las palabras, yà con *coma*, yà con *punto*, y *coma*, yà con dos puntos, y yà con punto. Quando concluye oracion, es con punto; y esta es la clausula mas principal de la letra, porque propriamente se puede llamar clausula aquella que cierra: y à esta de la letra como mas principal, deve corresponder en la musica con la del *final*, ò *mediacion*. Quando ay dos puntos en la letra, ò *punto*, y *coma*, que pide para el sentido detencion en las palabras,

bras, deve correspondèr la musica con la de *mediacion*, ò otra de las que estàn mas cerca de la cuerda de el Tono. Quando en la letra ay *coma*, que es para distinguir las palabras con alguna menos detencion en ella, me parece ser cola muy propria, que corresponda la musica en aquellos pueitos que he dicho eran menos principales que los de el *final*, y *mediacion*; teniendo discrecion el Musico de variarlos, para no faltar à la mas perfecta armonia.

No quiero dezir, que no se use tambien en las *comas* de los pueitos mas principales de el Tono, antes bien, avrà mas variedad siendo assi; y llamando mas à la cuerda propria, serà de mayor melodia la musica: bien que la detencion ha de ser menos quando no es clausula propriamente, y solo se deve tener por clausula propria aquella donde cierra la oracion de la letra. El fundamento que tengo para entender las clausulas de los Tonos, como he dicho, es, que de la letra quando es cantada, se compone un solo agregado de diversas quantidades; como son palabras, sonidos, consonancias, partes, y movimientos, conviniendo todas en uno: de donde se sigue la uniformidad de la musica con la letra. Todo lo dicho se ha de entender generalmente; porque se ofrecen algunos casos particulares en que toca al Compositor disponer la musica con diferente orden que el que acabo de dezir: y especialmente quando las oraciones de la letra son cortas, mediando pocas *comas* en ellas; que en estos casos, porque no falte la variedad en la musica, se cierran clausulas en los pueitos menos principales.

Diferenciale el primer Tono de el segundo, como he dicho arriba, en la *mediacion*, y en la ultima clausula; pues donde tiene la *mediacion* el primero, tiene la ultima el segundo, y al contrario donde tiene la *mediacion* el segundo, tiene el primero la ultima: pero no por esto se deve tener por impropriedad, porque el primero use mucho de su ultima clausula, que es *mediacion* de el segundo, ni que el segundo use con mucha frecuencia la que es *mediacion* de el primero. Pues aunque sea en parte irregularidad, se puede hazer, porque no muda de Tono. Que como dize Averroes, lo regular, è irregular, no varian la especie de el movimiento, sino es que aumentan la multitud. No varian de especie de *Diapasson*, aunque aumentan, segun la frecuencia de las clausulas, los movimientos de ellas. En quanto al hazer las clausulas digo, que pueden ser de dos propriidades; *intensas*, ò *remisas*, y aunque esta materia la explicarè mas adelante con mas expresion, por convenir mucho para la propiedad de los Tonos, aora solo dirè, que la clausula que se haze en la *quinta* de el final (que en el primer Tono es *mediacion*) importa tanto en este como en el segundo, para la mayor melodia el que sea *remisa*. Y lo es siempre que el Baxo baxa de *semitono* al tiempo de cerrar desde el Bemol de *Elami* à *Delafolre*.

Tambien prevengo, que en *Elami* nunca puede cerrar clausula, que sea propria de el Tono: y porque se ofrece muchas vezes el aver de mezclar clausulas de otros Tonos de el que es la Obra, sea por razon de algunos primores, ò por mayor variedad, advierto, que en tales casos, siendo primer Tono, ò segundo, seràn de mayor melodia aquellas que fueren en puntos blandos, como *Bemoles*; que las que en puntos fuertes, como *sustenidos*. Tambien deve obrar con discrecion el Compositor,

Aver. Phys. 5. tex.
43. col. 3. Regularè, & irregularè
non variant speciem
motus, sed faciunt
in eo aliquam mul-
titudinem.

quando huviere de hazer alguna clausula fuera de el *Tono*, procurando que la musica que precediere sea con tal Arte, que al clausular fuera de el *Tono*, no caute displicencia al oído: y lo mismo al bolver à las clausulas proprias. Todo lo dicho hasta aqui, si con reflexion lo leyere el Compositor, me parece ser lo suficiente, para que pueda componer con propiedad por las cuerdas de *primero*, y *segundo Tono*. Pero como la mayor variedad causa mayor armonia, diré aora la variedad que puede aver en el *Diapasson* de *primero*, y *segundo Tono*, pues siendo uno mismo, se puede variar por doze partes, una, que es por el termino natural, y once, que son los terminos accidentales. Pues como dize Salinas, siguiendo à Aristoxenus, son trece sonidos los que incluye un *Diapasson*, contando los dos extremos, y sacando el uno, son doze distintos, siendo cada uno de ellos diferente termino, por donde puede transportarse qualquier *Diapasson*.

Salin. lib. 4. cap.
13. fol. 199.

Vnde Aristoxenus
13. esse dixit, quia
13. Sonos semitonij
intervallo inter se-
distantes intra dia-
passon, adnumera-
tis etiam Diapasson
extremis, esse com-
periebat, &c.

Aora diré de el de *primero*, y *segundo*, y en su lugar iré diziendo los de los otros. Los Compositores Modernos, yà transportan en algunas composiciones punto baxo, ò punto alto los *Diapassones*, como dixe en el Libro 3. de la Primera Parte, Capitulo 16. Pero diré aora por los doze terminos, de el modo que se ha de figurar la musica para el *Diapasson* de *primero*. Yà dexo dicho, que el termino natural es por *Gesolreut* con claves altas, y *Bemol*, segun las composiciones mas modernas. Para transportarse medio punto baxo, se figuran claves baxas con quatro *sustenidos* cada una: en *Fesaut*, en *Gesolreut*, en *Cesolfaut*, y en *Delasolre*. Canta el *Diapasson*, *re* en *Fesaut*, *mi* en *Gesolreut*, *fa* en *Alamire*, *sol* en *Besabemi*, *re* en *Cesolfaut*, *mi* en *Delasolre*, *fa* en *Elami*, y *sol* en *Fesaut*.

Para punto Baxo, se figuran las mismas claves con tres *Bemoles*, en *Alamire*, en *Besabemi*, y *Elami*, y corre el *Diapasson* desde *Fesaut* à *Fesaut*, como el antecedente: pero con las diferencias de ser medio punto mas baxo, por tener aquel *sustenido* en *Fesaut*, y este no. Punto, y medio baxo, se forma de *Elami* à *Elami*, teniendo las claves dos *sustenidos*, uno en *Fesaut*, y otro en *Cesolfaut*. Dos puntos baxo, es tambien de *Elami* à *Elami*: pero con la diferencia, que se han de figurar las claves con cinco *Bemoles*: que son, en *Elami*, en *Gesolreut*, en *Alamire*, en *Besabemi*, y en *Delasolre*. Dos puntos, y medio baxo, se forma de *Delasolre* à *Delasolre*, y no necesitan las claves de tener, ni *Bemoles*, ni *sustenidos*, porque tiene todo lo que necessita el *Diapasson*, sin valerse de puntos accidentales.

Tres puntos baxo, se forma de *Cesolfaut* à *Cesolfaut*, pero con cinco *sustenidos* las claves: que son, en *Cesolfaut*, en *Delasolre*, en *Fesaut*, en *Gesolreut*, y en *Alamire*. Quando es tres puntos, y medio baxo, se forma tambien de *Cesolfaut* à *Cesolfaut*, pero con la diferencia de que se figuran las claves con dos *Bemoles*, uno en *Elami*, y otro en *Besabemi*. Quatro puntos baxo, se forma el *Diapasson* de *Besabemi* à *Besabemi*, poniendo tres *sustenidos* en las claves, que son en *Cesolfaut*, *Fesaut*, y *Gesolreut*. Quatro puntos, y medio baxo, se forma tambien de *Besabemi* à *Besabemi*, con la diferencia que se ponen quatro *Bemoles* en las claves: en *Besabemi*, en *Delasolre*, en *Elami*, y en *Alamire*. Cinco puntos baxo se forma de *Alamire* à *Alamire*, con solo un *sustenido* las cla-

ves, y es en *Fesaut*. Este es punto alto, ò cinco, y medio baxo, como quieran llamarle. Medio punto alto, se forma de *Gesolreut* à *Gesolreut*, como el natural; aunque con la diferencia de poner cinco *sustenidos* en las claves, que son en *Gesolreut*; *Alamire*; *Cesolfaut*; *Delafolre*, y *Fesaut*.

Estos son los doze terminos por donde se pueden transportar las composiciones de *primero*, y *segundo* Tono. Y aunque parecerà, que por muchos de ellos son difíciles de cantar, en unos por los muchos *Bemoles*, y en otros por los muchos *sustenidos* de las claves, no lo son tanto como parece; que si hizieren reflexion de como canta el *Diapasson*, comenzando por el termino que va, sabrán que silavas, ò voces pueden poner en cada Signo. A mas de que si los Compositores no quieren valerse de todos los doze terminos, para componer por ellos, pueden por los que menos *Bemoles*, y *sustenidos* llevan; que importa mucho el variar de termino las composiciones, porque como tengo repetido muchas vezes, la mayor variedad, causa mas armonia. Donde puede àver inayor dificultad para muchos de los terminos accidentales, es en los acompañamientos, por la razon de no tener algunos Instrumentos, formados todos los puntos que son necesarios; especialmente en el Organó. Pero los Organitas diestros ya los saben suplir. Para la Arpa, y Clavicordio, ya escribí en el Libro 3. de la Primera Parte; Capitulo 18. todos los doze terminos por donde se podia transportar cada Tono, y lo que se avia de observar en sus transportaciones.

En los Instrumentos de Arco, no ay imposibilidad en la formacion de qualquier punto, por estàr al arbitrio de el Instrumentista. Ultimamente advièrto una circunstancia à los Compositores que quisieren usar de los terminos accidentales, que como es uno el *Diapasson* de *primero*, y *segundo*, son unos mismos los terminos, y por esto no he hecho distincion al explicarlos. Pero por quanto el *primer Tono* natural se figura con claves altas por *Gesolreut*, y los Instrumentistas lo transportan *quarta* abaxo, *termino* por donde se figura con claves baxas, con las que se deven figurar todos los accidentales, importa que no traygan cuenta; lo que es para el *primer Tono*, con el orden que lo he puesto, sino es con los terminos por donde lo he explicado.

CAPITULO XVI.

DE EL MODO QUE SE HAZEN LAS COMPOSICIONES de *tercero*, y *quarto* Tono, en quanto à los *Diapassones*, y de todos los terminos por donde se pueden transportar.

Las composiciones de *tercer Tono*, se diferencian de las de todos los otros, en la singularidad de el *Diapasson*, pues no ay otro que dexa de ser para dos Tonos, si solo este. Que aunque para el *segundo* se dedico el mismo, pero va todos los Compositores Modernos lo quieren diferenciar de el *tercero*, componiendo todas las composiciones por la mediacion, valiendole por este termino de el mismo *Diapasson* que tiene el

primer Tono, diferenciandole tan solamente en tener el Tono natural quatro puntos baxo.

El *Diapasson* de *primer Tono* es el mismo que el de el *segundo*. Los Antiguos componian las Obras de *tercer Tono*, por el mismo *Diapasson* que el de *quarto*: las de *quinto*, y *sexto*, en todos tiempos ha sido uno mismo el *Diapasson*. Las de *septimo*, y *octavo*, tampoco querian que se distinguiese el *Diapasson* los Antiguos, aunque los Modernos lo distinguen: pero las compoliciones que en estos tiempos se hazen de *tercer Tono*, se distinguen de todas las otras, no solo en la esencia de el *Diapasson*, sino es aun en los accidentes, como se podrá ver en lo que fuere diziendo. Este *Diapasson* se toma de el termino de la entonacion de los *Psalms*: formale de *Alamire à Alamire*, y se canta *re mi fa, re mi fa sol la*. Distinguese de el *quarto*, como de todos los otros, en la posicion de los *semitonos*: porque de los que tiene cada *Diapasson*, este tiene el uno al segundo intervalo subiendo, y el otro al quinto.

El *quarto Tono* tiene al primer intervalo el un *semitono*, y el otro al quinto. El Tono natural de el *tercero*, es el mismo que el de el *quarto*. La mediacion la tiene en la tercera de su final, que son estos dos los puestos de las clausulas mas principales. Las otras que no lo son tanto, son en *Gesolreut*, en *Fefaut*, *Elami*, y *Delasolre*. En quanto al uso de estas, y de la de el final, y mediacion, se ha de observar el mismo orden, que dixe en el Capitulo antecedente de las de *primero*, y *segundo*; lo qual fue dezirlo generalmente para todos los *Tonos*. Aunque no es el mismo el *Diapasson* de *tercero* que el de *quarto*, segun las compoliciones modernas, no obstante, tienen alguna conexion, porque aunque se diferencian los dos *Diapassones* en el *Diapente*, el *Diateßaron* es todo uno; y tambien el Tono natural, como he dicho arriba. Y assi los mas *passos* que son propios para el *tercero*, son propios para el *quarto*, no tan solamente en quanto al modo de cantar, si tambien en quanto à los puestos donde deven entrar. Porque todos aquellos que entran por la cuerda de el final en *tercer Tono*, son muy propios para entrarlos por la mediacion de el *quarto*, que es *Alamire*.

Los que entran en el *tercero* por la *quinta* de el final, son tambien propios de el *quarto*, por la propia cuerda de su terminacion. En todo esto que he dicho tienen conexion un Tono con otro: pero se diferencian en quanto à la primera especie de el *Diapasson*, como he dicho arriba, y en quanto à la *mediacion*, y demás clausulas, porque la mediacion la tiene el *tercero* en la tercera de su final, y el *quarto* en la quarta. En quanto à las clausulas se diferencian, no solo en el orden, sino es tambien en la ultima, que la tiene el *quarto* tercera abaxo de el final. Los puestos propios de las quatro menos principales, son en *Gesolreut*, *Fefaut*, *Delasolre*, y *Cesolfaut*. Y aunque he dicho, hablando arriba de las clausulas de *tercero*, que las tenia en *Gesolreut*, *Fefaut*, *Elami*, y *Delasolre*, se han de entender, que es segun se figura con *claves alias*, no segun el Tono natural: que este lo tiene quarta abaxo, y es segun *Elami*. Y considerado por este termino, las clausulas se consideran tambien quarta abaxo.

Es tan conocido por los sonidos de sus clausulas el *tercer Tono*, que aun los que no son Musicos lo conocen: y es la causa, que todas sus clausulas

lulas son *intensas*, mezclandose rara vez alguna *remissa*. Y por esto deven los Compositores usarlas menos en este *Tono*, que en otro, por no ser de la qualidad que pide la propiedad de su *Diapasson*. Tambien tiene la misma propiedad el *Diapasson* de *quarto*, aunque admite una vez, ò otra, segun su naturaleza, algunas clausulas *remissas*. De esta materia tratarè adelante, por importar, para que las composiciones sean con la propiedad, que piden los *Diapassones* de todos los *Tonos*. Y advierto, que en todos los terminos accidentales, se han de disponer las composiciones, no solo las de este *Diapasson*, sino es las de todos los otros de el mismo modo, guardando el mismo orden que en el termino natural, assi en el puesto que à cada clausula toca en el *Diapasson*, como en las que se deven exercitar con mas frecuencia, y en todas las demàs circunstancias.

De este *Diapasson* de *tercer Tono*, los once terminos à mas del natural por donde se puede transportar, son por donde dirè. *Elami* es el termino natural transportado *quarta* abaxo de como se figura: y si por este termino se huviere de figurar, ha de ser con claves baxas, teniendo sustenido en *Fefaut*. Medio punto baxo, es tambien el *Diapasson* de *Elami* à *Elami*; aunque se deven figurar las claves con cinco *bemoles*, en *Elami*, en *Gesolreut*, en *Alamire*, en *Befabemi*, y en *Delasolre*. Por *Delasolre*, no han de tener las claves mas que un *Bemol*, y esse en *Befabemi*. Por *Cesolfaut*, se han de figurar las claves con quatro *sustenidos*, que son en *Cesolfaut*, *Delasolre*, *Fefaut*, y *Gesolreut*; medio punto mas baxo viene tambien por *Cesolfaut*; pero con la diferencia, que se han de figurar las claves con tres *Bemoles*, en *Elami*, en *Alamire*, y *Befabemi*. Por *Befabemi* ay dos terminos distintos con medio punto de diferencia; por el uno se figuran las claves con dos *sustenidos*; uno en *Cesolfaut*, y otro en *Fefaut*; por el otro termino que es medio punto mas baxo, que tiene tambien su terminacion en *Befabemi* en la posicion de el *fa*, se figuran las claves con cinco *Bemoles*, que son en *Befabemi*, *Delasolre*, *Elami*, *Gesolreut*, y *Alamire*.

Este *Diapasson* de *tercer Tono* por *Alamire*, como es el termino natural por donde se figuran las claves sin transportarse, se halla todo cumplidamente sin necessitar de *sustenidos*, ni *Bemoles*. Por *Gesolreut*, ay dos terminos diferentes, con distancia de medio punto de uno à otro. Para el mas alto se figuran las claves con cinco *sustenidos*; en *Gesolreut*, en *Alamire*, en *Cesolfaut*, en *Delasolre*, y en *Fefaut*. Para el mas baxo se figuran con dos *Bemoles*, que son en *Befabemi*, y *Elami*. En *fefaut* ay tambien dos terminos distintos por donde và dicho *Diapasson*; con medio punto de diferencia. Para el mas alto se han de figurar con tres *sustenidos* las claves, que son en *Fefaut*, en *Gesolreut*, y en *Cesolfaut*. Por este termino se hallan algunas composiciones modernas, y es punto alto de el natural. El otro termino, que và por *Fefaut*, que es medio punto alto de lo natural, se ha de figurar con quatro *bemoles*: en *Alamire*, *Befabemi*, *Delasolre*, y *Elami*.

Estos son los doze terminos por donde se pueden ordenar las composiciones de *tercer Tono*. Y prevengo, que assi como se transporta el *Diapasson*, se transportan tambien los *sustenidos*, y *Bemoles* particulares. Y para mas clara explicacion digo, que *sustenidos*, y *bemoles* particulares

llamo à aquellos, que se hazen en un punto, ò otro, por razon de hazer alguna *tercera*, ò *sexta mayor*, menor. Cada *Tono* tiene tres puestos naturales donde se pueden hazer los *sustenidos* particulares, y uno para el *bemol*. Los puestos donde se pueden hazer los *sustenidos* en el *tercer Tono*, son la *tercera* de el final, en la *sexta*, y en la *septima*; y el *bemol* un punto mas arriba de su terminacion: y esto por qualquier termino que fuere; y la *mediacion* ha de ser siempre en la *tercera* de su final.

Alguna confusion puede causar à los Compositores, especialmente à los que no son Organistas, la transportacion de los accidentales, poniendo las claves con tantos *bemoles*, y *sustenidos*: y no dudo, que avrà algunos, que entiendan, que en todos los que se señala *bemol*, se ha de dezir *fa*; y que donde ay *sustenido*, se ha de dezir *mi*: pero no lo han de entender assi.

Quando no ay sino es un *bemol*, ò dos en las claves, si se dize *fa* en los puestos donde están; pero quando ay tres, quatro, ò cinco, se dize en dos de ellos: y en los otros la silava que toca à cada uno, segun el *Diapasson* que fuere. Y lo mismo se ha de entender con los *sustenidos*: que quando no ay mas que en un puesto, ò en dos, se dize en ellos *mi*; y quando están en tres, quatro, ò cinco puestos, se pone la silava que le toca en cada uno.

Esta advertencia es general para todos los *Diapassones*, y para todos los terminos accidentales. Y aunque los que no tienen habito de componer por otros terminos fuera de el natural, hallen alguna dificultad, practicandolo, adquirirán el habito; con lo que se les hará mas facil: que importa el usar la musica por varios terminos, por la novedad que causa. Pues qualquier *Tono* por otro termino fuera de su natural, deleyta mas por menos usado, porque los intervalos menores, como son los *Tonos Sexquiocavos*, y *sexquinonos*, vienen en distintas situaciones de el *Diapasson*: y esta variedad causa mayor armonia, como dexo escrito en el Libro Primero de esta Segunda Parte, Capitulo 11.

Yà que he dicho de el *tercer Tono* los puestos por donde se puede transportar, dirè aora de el *quarto*, que aunque el *Diapasson* es diferente (segun las composiciones modernas de *tercero*) pero segun lo usaron los Antiguos, tienen los dos un mesmo *Diapasson*, como yà dexo dicho en varias partes de esta Obra. Dize pues este *Diapasson mi fa sol*, re *mi fa sol la*; tiene su final proprio en *Elami*, y su *Tono* natural: pues assi en los Instrumentos, como en lo figurado de las composiciones que se hazen para cantadas, es uno mismo el termino, y final.

Figurase con claves baxas para toda especie de musica. Su *mediacion*, yà dixè arriba, que la tenia en *Alamire*, quarta arriba de su final, puesto primitivo de el *Tono*. Tiene una singularidad este, en que se distingue de todos los demàs, y es: que en toda composicion, quando los *Baxos* caen en el final baxando, nunca es de movimiento de *quinta*, ni subiendo de *quarta*.

Por la razon que ha de estàr en este caso el punto antefinal en *Befa-bemi*; y es Signo que no tiene *quinta* perfecta, y no puede despidirle voz ninguna de ella, para cerrar en el final. Y por esso ordinariamente baxan moviendo de *quarta* los *Baxos*, para caer en el final; ò subiendo de *quinta*. Y tambien pueden ir à el baxando de grado.

Solo es el Signo de *Befabemi*, donde no se puede hazer clausula que sea propria de este Tono; y es por la razon dicha de no tener *quinta* perfecta. En los mas Tonos es el puesto mas principal despues de el final su *quinta*; en unos, por ser *Diapente* proprio; y en otros, à mas de ser *Diapente*, tener alli su *mediacion*. Y aunque de este es *Diapente*, como de todos los otros, es Signo que no admite clausula en el: porque la clausula indica toda perfeccion; y no la puede aver en este Signo faltando la *quinta*, por ser una de las especies perfectas.

Pero aunque no se haze clausula, se permiten en el las entradas de los *passos*, por ser *Diapente* de el Tono; aunque con la diferencia que dire. Que han de entrar siempre por *Elami*, y *Befabemi*, ò por *Elami*, y *Alamire*: y no ay razon para que unas voces entren por *Alamire*, y otras por *Befabemi*; porque toda entrada de *passo* deve ser en fuga de *quarta*, ò *quinta*: y si entran unas en *Alamire*, y otras en *Befabemi*, es fuga de *segunda*. Y aunque son tres los puestos donde pueden entrar los *passos* por este Tono, en ningun periodo pueden entrar mas que por dos; y el uno ha de ser siempre *Elami*, que es su final; el otro puede ser *Befabemi*, y puede ser *Alamire*.

Todo esto se deve observar, no solo en el termino natural, sino es en qualquier otro termino accidental, por donde fuere la composicion.

Por *Elami* son todas las composiciones naturales, y las claves se figuran sin *Bemoles* ni *sustenidos*. Pero por *Dela solre* caben dos terminos; el uno medio punto mas alto que el otro: para el mas alto, se figuran las claves con cinco *sustenidos*; en *Dela solre*, en *Fefaut*, en *Gesolreut*, *Alamire*, y en *Cesolfaut*. Para el mas baxo se figuran con dos *Bemoles*, que son *Elami*, y *Befabemi*.

Por *Cesolfaut* van tambien dos terminos con medio punto de distancia: para el que va mas alto, se figuran las claves con tres *sustenidos*: que son en *Cesolfaut*, *Fefaut*, y *Gesolreut*. Para el que va por dicho Signo mas baxo, se figuran con quatro *Bemoles*; y son en *Dela solre*, *Elami*, *Alamire*, y *Befabemi*.

Por *Befabemi* està cumplido todo el *Diapasson* con solo un *sustenido* que se ponga en las claves, y este en *Fefaut*. Por *Alamire* caben dos terminos, con un *semitono menor* de diferencia mas alto el uno que el otro. Para el mas alto se figuran las claves con cinco *sustenidos*: y son en *Alamire*, en *Cesolfaut*, *Dela solre*, *Fefaut*, y *Gesolreut*. Para el mas baxo se figuran con un *Bemol* tan solamente, y es en *Befabemi*.

Por *Gesolreut* tambien caben dos terminos, el uno quatro *comas* mas alto que el otro: y para este se figuran las claves con quatro *sustenidos*. Que son en *Gesolreut*, *Cesolfaut*, *Dela solre*, y *Fefaut*. El termino que va por *Gesolreut* natural, se figura con tres *Bemoles*: y son en *Alamire*, *Befabemi*, y *Elami*.

Otros dos terminos pueden ir por *Fefaut*: el uno tambien quatro *comas* mas alto que el otro, y este ha de ser con dos *sustenidos*, en *Fefaut*, y en *Cesolfaut*. El mas baxo, se ha de figurar con cinco *Bemoles*: y son en *Gesolreut*, *Alamire*, *Befabemi*, *Dela solre*, y *Elami*.

Estos son los doze terminos por donde se pueden hazer las composiciones de *quarto Tono*, transportando, no tan solamente el *Diapasson*,

y final, sino es la mediacion, y demàs clausulas proprias, sustentidos particulares, y *Bemol* particular, de que puede usar cada *Tono*.

La mediacion de *quarto Tono*, es su lugar proprio la *quarta* arriba de su final. Los puestos de las clausulas, son *tercera*, y *segunda* arriba, y *tercera*, y *segunda* abaxo. Los puestos de los tres sustentidos particulares, de que puede usar, son *segunda*, *tercera*, y *sexta* arriba. El lugar de el *Bemol*, de que puede usar particularmente, es *quinta* arriba. Todo esto por qualquier termino que se transportare.

De *quarto Tono*, no se hazen composiciones para lengua vulgar: no porque no se puedan hazer, sino es que reparan los Compositores, el que no tiene cabimiento el *Passacalle* por este *Tono*, como por qualquiera otro. Es el *Passacalle* quatro *compasses* de musica, que sirve en los instrumentos, para preparacion de el *Tono*: porque repitiendo en ellos este periodo algunas vezes, tienen tiempo los que han de cantar para tomar el *Tono* natural, donde ha de entrar cada voz. Y por esto està dispuesto con tal arte este periodo de musica, que de los quatro *compasses* que tiene, los dos son en la terminacion de el *Tono*; uno en *quarta*, y otro *quinta* arriba.

Porque como son los puestos donde entran las voces, sean con *passo*, ò sin el, todos los que han de cantar puedan oir el *Tono* natural donde ha de entrar cada uno: y el ser dos *compasses* los que ay en el final de el *Tono*, y en los demàs puestos uno, conviene assi, porque lo mas comun, y ordinario de todas las Obras, es entrar la mayor parte de las voces por la terminacion de el *Tono*: pues en qualquiera especie, sea *tercera*, ò *quinta* que entre, tomarà el *Tono* de el *Tono* natural.

Y como el ultimo *compàs* de el *Passacalle* es *quinta* arriba, para dár *Tono* à las voces que pueden entrar por aquel termino, en el *quarto Tono*, es *Besabemi*; Signo donde no pueden cargar las voces en las especies q̄ deven, porque no tiene *quinta* perfecta, ni *tercera* mayor naturalmente; la qual es necessaria por quanto el *Baxo* baxa una *quinta* para bolver al final: y por esto no se toca *Passacalle* por este *Tono*. Y alli, por esta razon se dexan de hazer las composiciones para lengua vulgar de *quarto*.

Las que se hazen para Latin, como es la musica mas grave, y pausada, tienen mas tiempo, y lugar las voces para entrar en *Tono*, sin *Passacalle*, pues basta que se oyga sonar la cuerda propria de el *Tono*: y por esto el *quarto* solo sirve para esta especie de composicion.

CAPITULO XVII.

DE EL ORDEN QUE SE HA DE GUARDAR
en las composiciones en quanto al Diapasson de quinto, y sexto *Tono*; y
declaracion de los doze terminos por donde se pueden
transportar.

TODas las composiciones de *quinto*, y *sexto Tono*, son unas en quanto à ser por un mismo *Diapasson*, y se distinguen, tanto, que el menos versado en la musica, nota la diferencia tan grande que ay de un
Tono

Tono à otro: y aun los mismos Compositores, es preciso que dispongan las composiciones que son de el *quinto*, con diferente orden que las de el *sexto*. Por la razon, de que aunque el *Diapasson* es uno, el *Tono* natural es muy diferente, porque lo tiene el *quinto* quatro puntos mas baxo, y esto haze variar en quanto à la disposicion de las voces toda la musica: como puede experimentar el curioso Musico en una composicion que sea de *quinto Tono*, que si se canta por la cuerda de *sexto*, han de venir tan altas las voces, que no se pueda cantar; ò yà que sea, ha de ser violentamente.

Y al contrario, si una composicion de *sexto* se canta por la cuerda de *quinto*, ha de ser muy irregular por baxa, no obstante, que el *Diapasson* es todo uno: y es, que consiste el ir por diferente cuerda el *quinto* que el *sexto*.

Yà he dicho en varias partes, que este nombre cuerda, es nombre que explica el *Tono* natural de este Signo, ò el otro, voz, ò termino q se quedó de el instrumento que usavan los Musicos de la antigüedad, llamado *Manocordio*; que servia para expresar los sonidos de sus cuerdas, los terminos de los *Tonos*, y de toda la musica: como aora los nombres de los Signos de la Mano Musical, que tenemos puesta en practica, inventada por Guido Aretino; como consta de lo que dexo escrito en la Primera Parte, Libro Segundo, Capitulo 2. Y era comun idioma el dezir la cuerda de *primer Tono*, de *segundo*, &c. Dando à entender, llamandolas de este modo, que era la cuerda donde finava este *Tono*, ò el otro.

Y aunque de el instrumento se perdió su uso por aver inventado la *Mano*, no se ha dexado la costumbre de llamar cuerda à lo que propriamente devemos llamar *Tono* natural.

Diferencianle el *quinto*, y el *sexto Tono* en esto tan solamente; por distar la cuerda de el uno quatro puntos de la de el otro; siendo la de *sexto* la mas alta: parecioles à los Musicos antiguos mucha propiedad el darles esta diferencia, porque guardassen el mismo orden en el *Canto* de *Organo*, que en el *Canto Llano* los *Tonos*, respeto de Maestro à Discipulo: porque como los Maestros pueden regularmente subir quatro puntos mas que sus colaterales, es preciso que los *Canto Llanistas* se gobiernen con tal orden, que por evitar diformidad en el *Canto*, tomen el *Tono* quatro puntos mas baxo para los Maestros, que para los Discipulos.

Y como el *Canto Llano* es fundamento de toda la musica, pareció à nuestros Predecesores observallen el mismo orden las composiciones de *Canto* de *Organo*; señalando por cuerda fixa, ò *Tono* natural à todos los *Tonos* Maestros, una *quarta* abaxo de los Discipulos: pues à mas de conformarle con el orden de el *Canto Llano*, era tambien conveniente alli, para que se distinguiesen en el termino las composiciones:

Esto lo han variado los modernos en algunos *Tonos*, como son en el *tercero*, y *septimo*; eligiendo diferente *Diapasson* para ellos, no siendo aora el de *tercero* el mismo que el de el *quarto*, ni el de *septimo*, que el de *octavo*. Pero el de *primero*, y *segundo*, es uno, como lo usaron los antiguos, y el de *quinto*, y *sexto* de el mismo modo. Y si los modernos quisiieran practicar las composiciones como los antiguos, las de *tercero*,

y quarto, avian de ser de un mismo Diapasson, y las de septimo, y octavo tambien. Pero para mayor variedad, no ay duda, sino es que están mejor como oy se practican.

El quinto, y sexto Tono, que oy mismo se usan, como siempre, con un solo Diapasson, es de Fesaut, à Fesaut, cantando por bemol; *ut re mi fa sol, re mi fa*. El quinto, lo figuran los modernos con claves altas, las quales se transportan en los instrumentos quarta abaxo; y assi tienen el Tono natural en Cefolfaut, cuerda, por donde lo figuravan nuestros Predecesores Musicos con claves baxas sin bemol: y este es el modo natural. Su mediacion la tiene en la quinta de el final, sea por donde fuere. Las otras clausulas menos principales son, sexta, quarta, segunda, y tercera arriba de la final.

El sexto, se figura con claves baxas con bemol, y es por donde tiene su Tono proprio, y natural: porque para los instrumentos no se transporta, sino es que es por donde está figurado. Este Tono tiene su final en Fesaut, como he dicho, y su mediacion en Alamire. Pero no ay otro entre todos los ocho que use menos en las composiciones de esta clausula: pues con ser mediacion, que despues de la de el final, es la que mas se deve usar, es en este la que menos de todas; practicando la de la quinta, que es Cefolfaut, como si tuviera la mediacion alli.

De modo, que si el quinto Tono no se distinguiera en tener el Tono natural quatro puntos mas baxo, no avria diferencia alguna de el al sexto: pues ordinariamente se distinguen quando dos Tonos que son Maestro, y Discipulo, van por un mismo termino en el uso de las clausulas de la mediacion, porque nunca las tienen los dos en un puesto. Y aunque esta diferencia es de accidente, no dexa de averla en quanto à la variedad de el sonido de la musica.

El motivo que pueden tener los Compositores para no usar la clausula de la mediacion de sexto Tono, con la frecuencia que en los demás, es porq̃ no puede ir el Baxo para cerrar en Alamire baxando de quinta, ni subiendo de quarta, por despedirse de Signo, que es Elami, que no tiene quinta perfecta; y en la que tiene, no pueden cargar las voces por ser falsa, y no puede ir de otro modo para cerrar en dicho puesto, que no sea baxando de grado desde Befabemi.

Y si se usara con mucha frecuencia, no avria tanta variedad en el modo de cantar el Baxo, por aver de ser siempre de un modo.

Y à veo que me pueden responder que puede ir à Alamire à cerrar, despidiendose de otros puestos, como de Delasolre, de Gesolreut, &c. Pero digo à esto, que está puesto en costumbre entre los Musicos Practicos, el ir una voz à la octava de el Baxo siempre que cierra clausula, despidiendose de la especie imperfecta de grado; porque les parece que no es clausula, sino cierra assi: y para tales casos no puede cantar el Baxo de otro modo que de el que he dicho.

Verdad es, que es error el entender que no puede cerrar clausula de otro modo: pero siguiendo la costumbre de la practica, digo, que como no ay variedad en el modo de cantar el Baxo, por ello se usa menos esta clausula que en los otros Tonos: y en su lugar, digo en quanto à la frecuencia, es la de la quinta de su final.

Las otras quatro clausulas de que usa el sexto son, sexta, quarta, segunda.

gunda, y *quinta* arriba de su final; y esta ultima es la que mas se practica, porque es tanto como si fuera *mediacion* de el *Tono*. Assi para el *sexto*, como para el *quinto Tono*, los puestos donde se pueden clar los *sustenidos* particulares, son, en el Signo de el final, y *quarta*, y *quinta* arriba. El Signo de el *Bemol* particular, es en el de mas abaxo de el final.

Los terminos por donde se pueden transportar estos dos Tonos, son once à mas de el termino natural, como todos los otros. El termino natural de *sexto Tono*, es *Fefaut*, como he dicho; y se figura con claves baxas con *Bemol*: pero puede por el mismo Signo transportarle el *Diapasson* quatro *comas* mas alto; para el qual se han de figurar en las claves cinco *sustenidos*: que son en *Fefaut*, *Gesolreut*, *Alamire*, *Cesolfaut*, y *Delasolre*.

Por *Elami* ay tambien dos terminos por donde se puede transportar con medio punto de diferencia. Para el mas alto, se han de figurar las claves con quatro *sustenidos*: y son en *Fefaut*, *Gesolreut*, *Cesolfaut*, y *Delasolre*. Por el mas baxo, se hallan algunas composiciones modernas; que aunque son tan proprias de *quinto*, se tienen por de *sexto* punto baxo: que como el *Diapasson* es todo uno, es de qualquiere de los dos, à quien se quisieren apropiar. Deven figurarle las claves para semejantes composiciones con tres *Bemoles*: que son en *Elami*, *Alamire*, y *Befabemi*.

Por *Delasolre* se hallan tambien muchas composiciones modernas, y las atribuyen à *quinto Tono* punto alto; pero tenganlas por de *quinto*, ò por de *sexto*, tan proprias son de el uno, como de el otro. Las claves se figuran para ellas con dos *sustenidos*, en *Fefaut*, y en *Cesolfaut*.

Por *Cesolfaut* caben dos terminos, el uno quatro *comas* mas alto que el *Tono* natural: y para este se han de figurar las claves con cinco *sustenidos*, poniendolos en *Cesolfaut*, en *Delasolre*, en *Fefaut*, en *Gesolreut*, y en *Alamire*. Pero el *Tono* natural de *Cesolfaut*, que es quatro *comas* mas baxo que el que acabo de dezir, es la cuerda propria de *quinto Tono*, y por donde los Antiguos lo figuravan: y aun oy se ven muchas Obras de el figuradas con claves baxas, sin *Bemoles*, ni *sustenidos*.

En *Befabemi* ay dos terminos, y dista el uno de el otro un *semitono menor*. Para el mas alto se han de figurar las claves con cinco *sustenidos*: y son en *Cesolfaut*, *Delasolre*, *Fefaut*, *Gesolreut*, y *Alamire*. De el otro se componen muchas obras que llaman de *quinto Tono*, punto baxo, y algunos (impropiamente) *segundillo*, sin tener mas fundamento para ello, que ser la *mediacion* de *segundo Tono*. Lo que es cierto, y seguro, que es *quinto Tono* punto Baxo, porque su *Tono* natural lo tiene en *Cesolfaut*, y este termino de que hablo, es un *Tono* mas baxo. En quanto à la figuracion de el, ay alguna corruptela, porque no lo figuran, si tan solamente con *bemol* en *Befabemi*, y deve tenerlo tambien en *Elami*, para que estè figurado con propiedad.

Por *Alamire* ay dos terminos; para el mas alto se deven figurar las claves con tres *sustenidos*: y son en *Cesolfaut*, *Fefaut*, y *Gesolreut*: para el mas baxo, que es quatro *comas*, deben tener quatro *bemoles*. En *Alamire*, en *Befabemi*, *Delasolre*, y *Elami*.

Por *Gesolreut* ay solo un termino, para el qual se han de figurar las claves con solo un *sustenido*, que es en *fefaut*.

Por estos doze terminos, se pueden componer obras, assi de *quinto*, como de *sexto Tono*, no solo para cantadas, sino es tambien para executadas en instrumentos; aunque en el Organo, tan solamente se puede transportar este *Diapasson* por seis partes, de modo, que estè todo cumplido. Pero en todo instrumento de cuerda, de qualquiere especie que fuere, tienen cabimiento los doze terminos para todos los *Tonos*. Y si los Organos tuvieran algunos medios puntos que les falta, fuera lo mismo.

Y aunque en las *Arpas* de dos ordenes, y *Clavicordios* es la disposicion de los sonidos la misma que en el Organo, pero tienen la ventaja, que se puede baxar, ò subir una *coma* una cuerda, ò otra para cumplir los puntos que son necesarios.

En los instrumentos de arco, tampoco ay dificultad; porque el Instrumentista con gran facilidad puede subir, y baxar al formar el punto mas, y menos, segun convinieren. Y aun en los instrumentos flatulentos, para lo que es subir, ò baxar una *coma*, se puede suplir con la violencia de el pecho.

No me parece fuera de el caso el declarar una duda que se les puede ofrecer à algunos Compositores, acerca de la materia de los accidentales: y es, si se ha notado, que ay algunos Signos, donde unas vezes se pone *Bemol*, otras *sustenido*, y otras, ni *sustenido*, ni *Bemol*. Y porque pueden dudar si el *Tono* es todo uno, digo, que no: porque quando se pone *Bemol*, el *Tono* de el, es quatro *comas* mas baxo que el natural, y quando se le pone *sustenido*, es otras quatro mas alto.

Como v. g. *Alamire*, ò *Dela solre*, no teniendo *sustenido*, ni *Bemol*, està en el *Tono* natural: figura se *Bemol* en el, se baxa el *Tono* quatro *comas*: si es *sustenido*, se sube otras quatro, y assi cada Signo puede tener tres *Tonos*: uno el natural, y dos accidentales. Porque accidentalmente con el *Bemol* baxa quatro *comas*, y con el *sustenido* las sube. Verdad es, que quando tiene *Bemol*, ò *sustenido*, no supone por el Signo que es, sino es por el que representa el *Bemol*, ò *sustenido*.

Mejor se entenderà de este modo: un *quinto Tono* punto alto, que es su terminacion *Dela solre*, transportado el *Diapasson* por este termino, es *Cesolfaut*, *Elami*, *Dela solre*, *Fefaut*, *Elami*, *Gesolreut*, *Fefaut*, *Alamire*, *Gesolreut*, *Befabemi*, *Alamire*, *Cesolfaut*, *Befabemi*, y *Dela solre*, *Cesolfaut*, &c. Quando es por este termino, se figuran las *claves* con dos *sustenidos*, como he dicho arriba; el uno en *Fefaut*, y el otro en *Cesolfaut*. El que se figura en *Fefaut*, es porque representa à *Elami*, Signo que forma *tercera mayor* con el final de el *Tono*, quando es natural: y por razon de el *sustenido*, la forma con *Dela solre*, quando es punto alto. El que se pone en *Cesolfaut*, representa à *Befabemi*, el qual por la misma razon se pone, para que tenga la misma fuerça que tiene *Befabemi*. Y de este mismo modo se ha de entender de todos los demás terminos con los *sustenidos*, y *Bemoles*, no solo para este *Diapasson*, sino es para todos los otros.

Quando son *sustenidos*, ò *Bemoles* generales, en todo el contenido de la Obra, representan diferentes Signos de los que son: pero quando son particulares, que es quando se ponen en uno, ò otro punto, se considera como en el mismo Signo en que están. Por la razon, de que una

una sola voz ; no puede representar diferente Signo , porque no conven-
drian las especies con las otras voces.

Es esta una materia que me parece ser necesario dexarla declarada ;
pues por lo mucho que tiene de Mathematica ; à los Musicos que no es-
tàn versados en ella, les podia causar algunas dificultades: dexando para
mas adelante el tocar otras circunstancias convenientes.

Antes de dár fin à este Capitulo , quiero prevenir, que se usaron mu-
chas composiciones de *quinto Tono* por el mismo *Diapasson* , que dixe en
el Capitulo antecedente, se practicava aora para *tercero*. Estas eran pa-
ra *Psalmos*, fundados en componerlas por dicho *Diapasson* los Antiguos,
por ser el mismo termino de la entonacion de ellos en *Canto Llano*. No
avia diferencia alguna de *quinto* à *tercero* en *Diapasson final ; media-*
cion, ni en las demás clausulas: y solo eran conocidas dichas compo-
siciones de *quinto Tono* por el *Canto Llano* de el *Psalmó*.

Pero para mayor diferencia los Modernos las hazen todas por el
Diapasson mismo de el *sexto*, aunque áyan de ser sobre el *Canto Llano*.

CAPÍTULO XVIII.

DE EL ORDEN QUE SE HA DE GUARDAR
en las composiciones , en quanto à los *Diapassones* de *septimo* , y *octa-*
vo ; de los *doze terminos* , por donde cada uno se puede trans-
portar ; y de como se divide cada Tono en dos *semitonos*
para cumplir los terminos de todos los Tonos
transportados.

DE todos los Tonos son muy parecidas las composiciones de los que
son Maestros à las de sus Colaterales , ò Discipulos ; yà por ser
uno mismo el *Diapasson* ; ò por ser semejante en algunas circunstancias
(como el de *tercero*, y *quarto*;) pero el *septimo* en nada es parecido al *oc-*
tavo , segun se trabajan las composiciones modernas : pues se diferen-
cian en el *Diapasson final, mediacion, y clausulas*.

Los Antiguos las composiciones de *septimo*, y *octavo*, las hazian con
un mismo *Diapasson*, al modo que las de *quinto*, y *sexta*, y distinguian el
un Tono de el otro, en que iban por diferente cuerda: el *septimo* lo figu-
ravan con claves altas , feneciendo en *Gesolreut* , como aora el *octavo*;
y el *octavo* , lo figuravan con claves baxas , finando tambien en *Gesol-*
reut ; uno, y otro Tono los figuravan sin *Bemoles*: y aunque los dos aca-
bavan en *Gesolreut* ; y tenian un mismo *Diapasson*, por la razon de es-
tår el *septimo* con claves altas ; se transportava *quarta* abaxo , teniendo
el Tono natural de su terminacion en *Delasolre* , *quarta* abaxo de el *oc-*
tavo: que como este se figurava con claves baxas, era el Tono natural el
mismo que indicavan las claves, sin transportacion alguna.

Pero pareciendo a los Maestros Modernos , que aunque avia dife-
rencia entre los dos , la avria mas , mudando el *Diapasson* de *septimo*,
dispusieron que se trabajaran las composiciones por el que se forma en
la terminacion de la entonacion de los *Psalmos* ; la qual tiene su final

en *Alamire*; y assi se forma dicho *Diapasson* de *Alamire*, à *Alamire*, y es su modo de cantar *re, mi, fa, re mi fa sol la*. Es el mismo que el de *tercero*, aunque se diferencia el un *Tono* de el otro, en que el *septimo* tiene la *mediacion* en *Dela solre*, y el *tercero* en *Gesolfaut*. Y como tan parecido al *tercero*, por ser una la misma cuerda de su terminacion, para q̄ fuesse con alguna diferencia, los Prácticos mas Modernos, han querido que todas las composiciones de el, fuesen por su *mediacion*, que es *Dela solre*. Y aunque por este termino parece ser el mismo *Diapasson* de *primero*, se diferencia en tener quatro puntos mas baxo el *Tono* de su terminacion.

Pero no porque esta la tiene en *Dela solre*, se ha de entender se forma el *Diapasson* de *Dela solre* à *Dela solre*: que uno es el que fenezca la mayor parte de sus composiciones en la *mediacion*, y otro es que sea su final propio, que este siempre lo es *Alamire*, por ser donde fina el *Canto Llano* de la entonacion de los *Psalmos*; propio *Diapasson* de *septimo*. Que en muchas composiciones de Latin, como son *Psalmos*, y *Misſas*, aunque cargan mucho en la cuerda de su *mediacion*, que es *Dela solre*, no se dexa de finir muchas vezes en la de su final propio.

El *Diapasson* de *septimo* que usavan los antiguos para sus composiciones, que era de *Gesolfreut* à *Gesolfreut* con claves altas, como he dicho arriba, es el que agora se tiene por *octavo*: pero es con la diferencia, que carga mucho en la cuerda de su *mediacion*, que tiene *quarta* arriba de su final. El *septimo* de el modo que se usava cargava en la *quinta* de su final, tanto como agora carga el *octavo* en la *quarta*; por ser *mediacion* propia.

El que se tenia por *octavo*, que era por la cuerda de *Gesolfreut* con claves baxas, ya no se practica, aunque si por la misma cuerda las composiciones que son de *octavo* por la *mediacion*. Vnas, y otras se figuran con claves altas, assi las de *octavo* por la *mediacion*, y final, como las de *septimo* sea por la *mediacion*, que es *Dela solre*; como por su final propio, que es *Alamire*.

Estos son los puestos donde tiene el *septimo* las dos clausulas mas principales. Pero por quanto se figura con claves altas, se transporta el *Tono* natural *quarta* abaxo, que es por la cuerda de *Elami* el final, y *Diapasson*; y por la de *Alamire* su *mediacion*.

Las clausulas menos principales las tiene *septima*, *sexta*, *quinta*, y *tercera* arriba de su final: y esto por qualquier termino que fuere. El *octavo*, ya he dicho que la *mediacion* la tenia en la *quarta* de su final. Las otras clausulas menos principales, son sus puestos, *segunda*, *septima*, *sexta*, y *quinta* arriba de su final.

Los puestos donde puede usar de los *sustenidos* particulares el *septimo*, son *tercera*, *sexta*, y *septima* arriba de su final. Y el puesto de el *bemol* particular es en el signo inmediato subiendo de el final. El *octavo* tiene los puestos de los *sustenidos* particulares en su final; *quarta*, y *septima* arriba, y el *bemol* en la *tercera* de el final.

Buelvo à dezir, que en las composiciones de *octavo* que se hacen por la *mediacion*, no son por el *Diapasson* que se forma de alli mesmo; sino es por el que se forma por el final propio: y tambien las de *septimo*, que aunque acaben en *Dela solre*, son por el *Diapasson* que se forma de *Alamire*

*mi*re à *Alamire*, que es final proprio. Y pues este se transporta *quarta* abaxo, que viene por la cuerda de *Elami*, se ha de considerar el *Diapasson* por este termino, figurando las claves con *sustenidos* en *Fesaut*. En este signo se puede transportar por otro termino medio punto mas baxo; para el qual se han de figurar las claves con cinco *bemoles*: y son en *Elami*, *Gesolreut*, *Alamire*, *Besabemi*, y *Delasolre*.

Por *Delasolre*, han de tener las claves un *bemol*, y esse en *Besabemi*. Por *Cesolfaut* caben dos terminos: el uno es figurando las claves con quatro *sustenidos*: que son en *Cesolfaut*, *Delasolre*, *Fesaut*, y *Gesolreut*. El otro es medio punto mas baxo, con tres *bemoles*, que se ponen en *Elami*, *Alamire*, y *Besabemi*. Por *Besabemi* ay dos terminos por donde cabe dicho *Diapasson*, quatro *comas* el uno mas alto que el otro. Y para este se han de figurar las claves con dos *sustenidos*; en *Cesolfaut*, y en *Fesaut*. Por este termino se hallan algunas composiciones, à las quales llaman de *septimo* punto alto: segun la cuerda natural de el final; no son sino es *quarta* abaxo: si las consideran por la *mediacion*, no están con propiedad figuradas con solos dos *sustenidos*; porque deben tener tres, poniendo el tercero en *Gesolreut*.

Pero esto importa poco, que si las ponen con dos, son segun la cuerda propia de el *Diapasson quarta* abaxo; y si con tres, por la *mediacion* punto alto. Medio punto mas baxo cabe por el mismo signo el mismo *Diapasson*; figurando las claves con cinco *bemoles*; los quales han de estar en *Besabemi*, *Delasolre*, *Elami*, *Gesolreut*, y *Alamire*.

Por *Alamire*, como es el *Diapasson* natural, no necessita de *bemoles*, ni *sustenidos* para estar completo, aunque la cuerda se transporta por razon de el *Tono* natural quatro puntos baxo.

En *Gesolreut* ay dos terminos, siendo el uno quatro *comas* mas alto, y se han de figurar las claves para este con cinco *sustenidos*: y son en *Gesolreut*, *Alamire*, *Cesolfaut*, *Delasolre*, y *Fesaut*. Por el *Tono* natural de *Gesolreut* cabe figurando las claves con dos *bemoles*; uno en *Besabemi*, y otro en *Elami*.

Por *Fesaut* pueden ir otros dos terminos con medio punto de diferencia; y el mas alto ha de tener tres *sustenidos*. Que son en *Fesaut*, *Gesolreut*, y *Cesolfaut*. El mas baxo quatro *bemoles*. En *Alamire*, *Besabemi*, *Delasolre*, y *Elami*. Estos son los doze terminos por donde se pueden hazer las composiciones de *septimo Tono*: pero es bien advertir al Musico, que los he dicho segun su terminacion propria. Que aunque la mayor parte de las composiciones van por su *mediacion*, ya dixe arriba, que el *Diapasson* se ha de contar desde el final proprio: y assi, el que quisiere componer por qualquiera de estos accidentales alguna obra, y huviere de ser por la *mediacion*, ha de finir *quarta* arriba, por qualquier termino que fuere.

Ahora dire de el *octavo* los terminos accidentales por donde se puede transportar el *Diapasson*; el qual se figura con claves altas, teniendo su final en *Gesolreut*, y canta *ut re mi fa, re mi fa sol*. Este se transporta *quarta* abaxo, y es su cuerda segun el *Tono* natural de *Delasolre*: y si se huviere de figurar por dicho termino, necesitan las llaves de ponerles *sustenido* en *fesaut*, por ser dicho signo *Besabemi*, transportado *quarta* abaxo; como *Delasolre*, *Gesolreut*.

Por *Cesolfaut* se pueden figurar dos terminos, el uno medio punto mas alto que el *Tono* natural de dicho Signo, para el qual es necesario poner en las claves cinco *sustenidos*: y son en *Cesolfaut*, *Dela solre*, *Fefaut*, *Gesolreut*, y *Alamire*. Para el *Tono* natural de *Cesolfaut*, basta con que se ponga en las claves *Bemol* en *Befabemi* tan solamente.

Por *Befabemi* ay dos terminos tambien: para el mas alto se han de figurar las claves con quatro *sustenidos*. Y son los puntos *Cesolfaut*, *Dela solre*, *Fefaut*, y *Gesolreut*. Para el termino mas baxo de los dos, se necessitan de figurar en las claves tres *Bemoles*. En *Befabemi*, *Elami*, y *Alamire*. Por el *Tono* natural de *Alamire*, tiene cumplido todo el *Diapasson*, poniendo dos *sustenidos*, uno en *Cesolfaut*, y otro en *Fefaut*. Otro termino puede ir por el mismo Signo medio punto mas baxo, figurando las claves con cinco *bemoles*: y han de ser en *Alamire*, *Befabemi*, *Dela solre*, *Elami*, y *Gesolreut*.

Por *Gesolreut*, como es la situacion propia de su *Diapasson*, no se necessita de poner en las claves *Bemoles*, ni *sustenidos*. Pero por *Fefaut* ay dos terminos, y quatro *comas* el uno mas alto que el otro: y para el mas alto se han de figurar cinco *sustenidos*: en *Fefaut*, en *Gesolreut*, *Alamire*, *Cesolfaut*, y *Dela solre*. El termino mas baxo de los dos, es por el *Tono* natural de *Fefaut*: este se ha de figurar con dos *Bemoles*, el uno en *Befabemi*, y el otro en *Elami*.

Por *Elami* caben tambien dos terminos, el uno por el *Tono* natural y el otro quatro *comas* baxo. El que va por el *Tono* natural de *Elami*, se ha de figurar con tres *sustenidos*, uno en *Fefaut*, otro en *Gesolreut*, y otro en *Cesolfaut*. El que va un *semitono menor* mas baxo ha de ser con quatro *Bemoles*: en *Elami*, *Alamire*, *Befabemi*, y *Dela solre*.

Los *Diapassones* de todos los *Tonos* se pueden ver en el contenido de estos quatro Capítulos, como caben por doze terminos cada uno: ocaſion para variar mucho las composiciones de qualquiera que fueren: aunque considero que lo hizieran alli muchos Maestros, sino hallaran dificultad los que han de executar la musica en el modo de cantar. Pero deſeoso de que se puedan poner en execucion las composiciones por qualquiera de los doze terminos de qualquier *Tono* que fuere, dire con la brevedad possible, de el modo que se ha de cantar por cada clave, quando se hallan figurados quatro, o cinco *Bemoles*, y quatro, o cinco *sustenidos*: que va en la Primera Parte, Libro Tercero, Capítulos 12. y 13. dexo escrito como se ha de cantar por todas claves, quando se hallan con dos, y tres *Bemoles*, y con uno dos, y tres *sustenidos*.

Y porque se ha de ofrecer en muchos de los terminos que dexo escritos, saber cantar con quatro, y cinco *Bemoles*, y otros tantos *sustenidos*, lo explicare aqui.

Quando estan con quatro *Bemoles*, en *Befabemi*, *Dela solre*, *Elami*, y *Alamire*, sea la clave que fuere, se ha de dezir *ut* en *Alamire*, *re* en *Befabemi*, *mi* en *Cesolfaut*, *fa* en *Dela solre*, *sol* en *Elami*, *re* en *Fefaut*, *mi* en *Gesolreut*, y *fa* en *Alamire*. Para baxar, se han de tomar las mutanças en *Fefaut*, y en *Cesolfaut*, diziendo, *la*, y en todos los demas Signos las voces que les corresponden.

Quando estan las claves con cinco *Bemoles*, que son en *Alamire*, *Befabemi*, *Dela solre*, *Elami*, y *Gesolreut*, se dize para subir, *ut*, en *Alamire*.

y en *Delasolre*, y para baxar, *la*, en *Fefaut*, y en *Befabemi*: en todos los demás Signos la voz que corresponde à cada uno.

Quando las claves estan con quatro *sustenidos*, que son en *Cesolfaut*, *Delasolre*, *Fefaut*, y *Gesolreut*, se dize *ut* en *Befabemi*, y en *Elami*, y *la*, quando baxa, en *Gesolreut*, y en *Cesolfaut*, y en los demás Signos las voces correspondientes, segun este orden.

Quando ay cinco *sustenidos*, como en *Cesolfaut*, *Delasolre*, *Fefaut*, *Gesolreut*, *Alamire*, se dize, *ut* en *Befabemi*, y en *Fefaut*, y *la* en *Gesolreut*, y en *Delasolre*: las demás sílvas son segun corresponden à los demás Signos, guardando este mismo orden, assi baxando, como subiéndolo.

Para cantar con uno, con dos, y con tres *sustenidos*, con dos, y tres *Bemoles*, veale en la Primera Parte, segun el lugar citado arriba, donde dexo escrito por todas las claves, individualmente las voces, ò sílvas que se han de poner en cada Signo: de modo, que el que tuviere un poco de aplicacion, poniendo la atencion en esta materia, ninguna dificultad hallará en cantar por todas claves, que tengan *sustenidos*, ò *Bemoles*. Ni el Compositor puede hallar dificultad alguna en componer por qualquier termino de los explicados: pues las especies de las consonancias son las mismas que por los terminos naturales.

En el Capitulo 15. dixe, que cada *Diapasson* contenia doze sonidos distintos, y que de cada uno de ellos se podia formar un *Diapasson*, como lo dexo explicado hasta aqui en este, y en los Capítulos antecedentes todos los de los ocho *Tonos*: pero pareciendome, que los que leyeren esta materia sin reflexion, les puede parecer, que es tan solamente quererlo dezir, me ha parecido declararla mas; para que teniendo conocimiento de que es realidad, no tengan la transportacion de los doze terminos de cada *Tono*, por materia sin fundamento.

Cada *Diapasson* se compone de siete intervalos menores, como varias vezes he dicho en la Primera Parte de esta Obra: los cinco son *Tonos*, y los dos *semitonos*. Los *Tonos*, se pueden dividir en dos *semitonos*, uno mayor, y otro menor, siempre que quiera el Compositor: porque los cinco *Tonos* que ay, los tres se dividen con la señal de *sustenido*, y los dos con la señal de *Bemol*.

La prueba es clara: de *Gesolreut* à *Alamire*, ay distancia de *Tono*, y este lo divide el Musico siempre que quiere con la señal de el *sustenido* en *Gesolreut*. De *Alamire* al *mi* de *Befabemi* tambien ay *Tono*, y se divide con la señal de *Bemol* en *Befabemi*. De *Cesolfaut* à *Delasolre* ay *Tono*, y con el *sustenido* en *Cesolfaut* se divide. De *Delasolre* à *Elami*, tambien ay *Tono*, y se divide poniendo el *Bemol* en *Elami*. De *Fefaut* à *Gesolreut*, es el mismo intervalo, y se divide en dos con el *sustenido* en *Fefaut*.

Estos son los cinco *Tonos* que ay en un *Diapasson*, que dividido cada uno en dos, son diez sonidos distintos, y con los dos *semitonos* que contiene el *Diapasson* à mas de los cinco *Tonos*, son doze: y siendo doze los sonidos que contiene un *Diapasson*, como no se puede negar segun esta prueba, han de ser doze los terminos, por donde forçosamente se pueda componer cada *Tono*, teniendo su origen cada termino en uno

de los sonidos. Bien que es necesario ajustar los intervalos de cada uno, de modo, que vengan bien al *Diapasson*: y esta es la causa de que se figuren muchos *sustenidos*, ò muchos *Bemoles* para muchos de ellos.

Los *Tonos* que ay de *Gesolreut* à *Alamire*, de *Alamire* à *Befabemi*, y todos los demás, es necesario para algunos terminos dividirlos, de un modo para unos, y de otro para otros. De *Gesolreut* à *Alamire*, lo comun es dividirlo con el *sustenido* de *Gesolreut*: pero ay *Diapassones*, en que es preciso el dividirlo con *Bemol* en el mismo *Alamire*. Y de dividirlo con *sustenido* en *Gesolreut*, à dividirlo con *Bemol* en *Alamire*, ay una *soma* de diferencia, por estar mas alto el *Bemol* que el *sustenido*.

Con el *Tono* que ay de *Alamire* al *mi* de *Befabemi*, sucede lo mismo, porque, ò se divide con el *Bemol* en *Befabemi*, ò con el *sustenido* en *Alamire*, y lo mismo se ha de entender en todos los demás intervalos de *Tono*: que se pueden dividir, ò con *Bemol* en el Signo mas alto, ò con el *sustenido* en el mas baxo segun fuere necesario para la formacion de los *Tonos*, y *semitonos* de el *Diapasson* que fuere.

La comun práctica llama à lo que es *Tono*, un punto, y à lo que es *semitono*, medio punto, sea mayor, ò menor, y es lo mismo que llamarlo medio *Tono*. Advierto esto, porque algunos poco experimentados, à todo movimiento, que es subir, ò baxar de grado, llaman punto sin distincion alguna.

He querido tratar esta materia de los accidentales con claridad, porque como se practican poco las composiciones por ellos, el poco uso puede causar alguna dificultad en su exercicio, y por esto me ha parecido dar alguna luz con la explicacion que dexo escrita en este, y en los Capítulos antecedentes.

CAPITULO XIX.

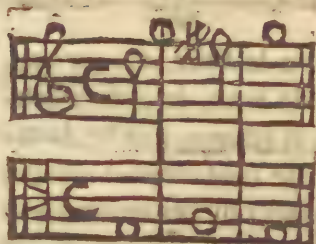
DE LAS PROPIEDADES DE LAS CLAUSULAS
de todos los Tonos, y de como se usan clausulas, y especies accidentales
en las composiciones.

A Viendo tratado en los quatro Capítulos antecedentes, de el modo de ordenar las composiciones, segun el *Diapasson* de cada *Tono*, tanto por los terminos naturales de cada uno, como por los terminos accidentales por donde se pueden transportar, me parece muy puesto en razon el tratar de las qualidades intrinsecas de las clausulas de ellos, yà que dexo dicho los puestos propios que tienen en cada *Diapasson*, por ser materia conveniente à todo Compositor para la mas perfecta obervancia de el *Tono*. Aunque antes de entrar en el asunto, dirè la materialidad con que discurre sobre el Don Pedro Cerone. El qual dize, que no será clausula, la que no tuviere *ligadura* en especie disonante antes de cerrar.

El mismo dize, que clausula es aquella musica, con la qual concluye la oracion de la letra: de donde se sigue, que toda la musica que està en fin de periodo, es clausula, pues con ella cierra la letra. El que preceda *ligadura*, es accidente; y aunque no la aya, no dexará de cerrar:

y cerrando, no puede dexar de ser clausula; pues es nombre que se deriva de *claudo claudis*, que significa cerrar.

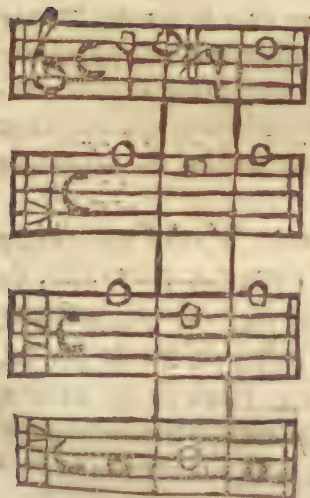
Verdad es, que introduxeron los Antiguos Practicos, y lo observan los modernos, el ligar una voz antes de cerrar en especie disonante; cerrando despues en la especie perfecta: pero esto no es todas vezes que haze clausula, porque no siempre ay lugar para hazer *ligadura*. Pero como se practica con frecuencia, llaman clausula al modo de cantar de la voz que cierra en *octava* con el *Baxo*: y es de modo, que en el *compás* antecedente liga en la *falsa*, baxa un punto de grado para desligar de ella, y buelve al mismo puesto donde ligò, junto con todas las demàs voces. Semejante en lo que se verà figurado aqui.



En el *compás* antes que cierra se puede ver como liga el Tiple en septima, baxa un punto para desligar de ella, y despues lo buelve à subir, cayendo en octava: y à esta disposicion llaman clausula; la q̃ no se devia llamar sino es disposicion para cerrar. Pero haze muy poco al caso el que la llamen

clausula. Lo que advierto es, que no dexará de serlo, que cante de el modo que he dicho la voz que va à la *octava*, ò de otro.

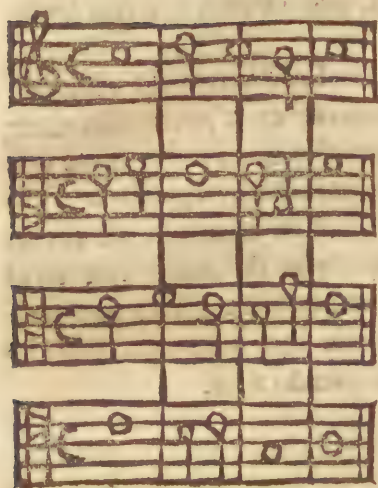
Pero pues las mas vezes cantá de el modo que he puesto arriba; dire aora, que ay clausula perfectissima, perfecta, y imperfecta. Perfectissima es aquella, que la voz que sube de grado de la especie imperfecta, cierra en la *octava*; semejante al exemplo que està figurado arriba. Clausula perfecta es aquella, que aviendo precedido *ligadura* de *quarta*, la voz que ligò, cierra en la *quinta*. Semejante à esto:



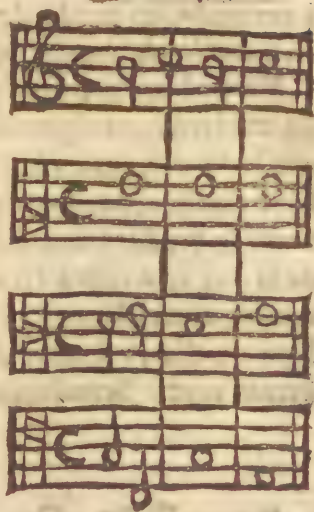
Esta clausula no se puede negar ser perfecta, porque la voz que liga cierra en la *quinta*. Y aunque es perfecta, no lo es tanto, como quando cierra en la *octava*, por dos razones: la *primera* es, porque la conclusion en la *octava*, es en especie perfectissima en superlativo grado: y la *quinta*, aunque es perfecta, no lo es tanto.

La *segunda* razon es, porque llama mas la atencion la conclusion de la *octava*, que la de la *quinta* à los que oyen la musica; por ser su proporcion mas perfecta.

Clausula imperfecta es aquella, que precediendo en una voz *ligadura*, cierra en *sexta*, ò *sexta*. De el modo que aqui se puede ver.



Aquí cierra clausula el *Tiple* en la *decena*, y en lo que se sigue se podrá notar, como es en la *sexta*.



De estos tres modos de hazer clausula, quando la haze real, y verdaderamente, que es al final de la oracion de la letra, será muy conforme à razon el que la voz que liga cierre en la *octava*, por ser la especie perfectissima en superlativo grado, porque se conforme la especie donde cierra, con la que es clausula perfecta, pues tan solamente lo es quando cierra la letra la oracion.

La segunda diferencia que puse, que es quando cierra en la *quinta*, será solo de el caso, el usarla quando en la letra ay *punto*, y *coma*, ò dos *puntos*. El cerrar en la especie imperfecta, no tiene propiedad de clausula; porque la clausula indica toda perfeccion: y quando se use, podrá ser para la distincion de alguna palabra, ò para quando ay *coma*. El cerrar en la *sexta*, menos se deve tener por clausula; porque no es especie que sufre detencion, por ser la menos sonora de las consonantes. Y aunque la voz que cierra en ella aya ligado en especie disonante, como se practica ordinariamente antes de cerrar, no por esso se ha de tener por clausula, que uno es el modo de cantar de la voz, y otro que sea clausula realmente. Pues, como yá dexo dicho, solo se puede llamar clausula el descanso q̄ hazen las voces, conviniendo todas en uno, quando acaba sentencia la letra. Que el que preceda *ligadura*, ò no preceda, no es esencia de la clausula, aunque es accidente que la haze mas armoniosa, y sonora; y por esso, semejante modo de cantar, se llama clausula.

Ay tres diferencias de ella. Vna clausula *intensa*, otra *natural*, y otra clausula *remisa*. *Intensa* es aquella, que la voz que cierra sube de grado de la especie imperfecta à la perfecta, con intervalo de *semitono*, siendo *accidental*, que es quando sube de punto *sustenido*, sea de *fa* à *sol*, ò de *sol* à *la*, &c. Y en tales casos, puede cantar el Baxo de dos modos, para que cierre en la *octava*: uno es, subiendo *quarta*, ò baxando *quinta* que es lo mismo; y en este caso, se despide para ir à la *octava* la otra voz de la *decena*.

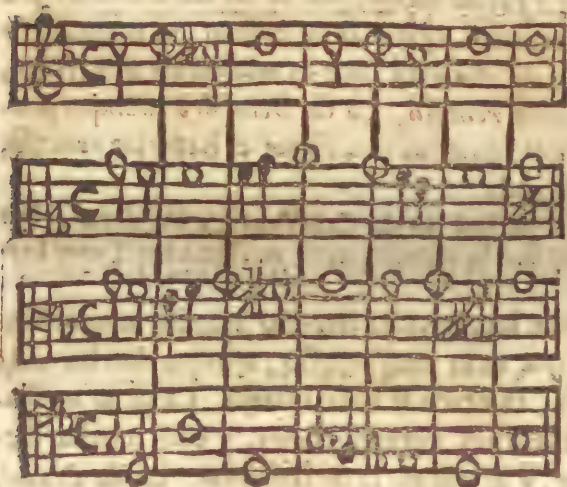
El otro modo es, baxando el Baxo un punto, como la *sol*, ò *mi re*, &c. Y quando es assi, la voz particular que cierra en la *octava*, se despide de la *sexta*. Natural es, quando sube de *mi*, para cerrar en *fa*.

Clausulas remissas son aquellas, que subiendo la voz particular de la imperfecta à la *octava*, sube por intervalo de *Tono*, y el Baxo baxa de *se-*

Remitono: como quando canta *fa mi*, &c. Y llamase *remissa* esta *clausula*, porque la voz particular que cierra en la *octava*, sube siempre de intervalo natural, y el *Baxo* se despide quando baxa de punto blando, o remisso.

El llamarse *clausulas intensas* las que suben de *semitono*, para cerrar en la *octava*, es por despedirle de punto fuerte. Importa saber para componer con propiedad por todos los *Tonos*, en qual de ellos, se puede usar mas de *intensas*, que de *remissas*, y en qual mas de *remissas*, que de *intensas*.

En *primer Tono*, la clausula de la *mediacion* puede ser *remissa*, aunque tambien puede ser *intensa*: pero usando mas la *remissa*, tendrá mas melodia, y suavidad, y en el *segundo Tono*, lo mismo, aunque es en la *quinta* de su final. Reparese en la práctica de ellos:



La clausula que cierra el Tiple en el tercer compàs en *Dela solre*, es *intensa*, porque tube de *semitono*: al texto compàs buelve à cerrar el Tiple en *Dela solre*, y es *clausula remissa*. Vna, y otrá son en la *mediacion* de *primer Tono* pero la *remissa* es la que mas le deve usár, por conuenir mas con las qualidades de *primero*, que es *Tono* mas de propiedad

blanda, que fuerte. Por *segundo* Tono, se verá en el exemplar siguiente la misma diferencia de clausulas.



La primera
clausula que cier-
ra el *Contralto* en
Delasobre al tercer
compás, es *remissa*,
y la que cierra al
septimo compás,
es *intensa*, las dos
son en un mismo
puesto, que es en
la quinta de su fi-
nal: pero assi en
segundo Tono, co-
mo en primero, es

mas propio el usar de la *remissa*, que de la *intensa*. Aunque para la variedad, importa usar de una, y otra. Siempre que en estos dos *Tonos* ha de cerrar el *Aula* en *Alamire*, ha de ser forzosamente *remissa*, porque de otro modo no puede ser propia de el *Tono*. En Elami no tie-

nen clausula el *primero*, ni el *segundo*, pero en caso que la tuvieran, avia de ser *remissa*.

El *tercero*, y *quarto* son los *Tonos* que menos usan de las clausulas *remissas*, y tan solamente es, quando cierran en *Elami*: que en el *quarto* es la de su final, y en el *tercero*, la de su *quinta*, ò *Diapente*. La clausula de *Alamire*, assi en el uno, como en el otro, puede ser *remissa*, en algun caso especial, si conviniere assi por razon de expresar el afecto de la letra, ò por otra circunstancia. Pero si se hiziere con motivo particular ha de ser *intensa*, assi en este puesto, como en todos los demás (exceptando la de *Elami*) por ser de propiedad fuerte estos dos *Tonos*.

El *quinto*, y *sexto* usan mas de las clausulas naturales, que son las que tienen el medio entre las *intensas*, y *remissas*, que de ningunas otras. Y son las naturales todas aquellas, que tube para cerrar la voz de *semitono* natural, como de *mi* à *fa*: de modo, que de las seis clausulas que tiene cada *Tono*, la mas frequente, que es la de el final, es natural, y tambien la de *Besabemi*. La de *Alamire*, que es *mediacion* de el *sexto*, ha de ser forçosamente clausula *remissa*. La de *Delasolre*, aunque puede ser *intensa*, es mas proprio en estos dos *Tonos* el hazerla *remissa*, por ser mas de propiedad blanda.

Las otras dos clausulas, que son las de *Cesolfaut*, y *Gesolreut*, son siempre *intensas*: pero como son la menor parte, no dãn à los *Tonos* fortaleza.

El *septimo Tono* usa mas de las clausulas *intensas* que los antecedentes: porque la de *Alamire* que es su final proprio, aunque son las mas vezes las que se haze *remissa*, tambien se haze *intensa*. La de la *mediacion*, que es por donde vãn las mas composiciones, y con mucha frecuencia, es *intensa* siempre, y lo mismo la de *Gesolreut*. La de *Elami*, es siempre *remissa*, y naturales, son la de *Fesaut*, y *Cesolfaut*.

Las clausulas de *octavo*, tantas ay de *intensas*, como de naturales, y *remissas*. La de su final, que es la de *Gesolreut*, es *intensa*, y la de la *quinta* de su final, que es *Delasolre*. La de su *mediacion*, que es *Cesolfaut*, y la de *Fesaut*, son naturales, la de *Elami*, es siempre *remissa*, la de *Alamire* puede ser *remissa*, y puede ser *intensa*: de modo, que este *Tono* es el mas atemperado en sus clausulas.

Aunque parezca à algunos Compositores de poca importancia el aver explicado la propiedad de las clausulas de todos los *Tonos*, he tenido el fundamento que dirè: y es, que una de las circunstancias que deve tener un buen Compositor, ha de ser expresar el afecto de la letra con la musica, y para esto conviene el saber las propiedades de las clausulas de todos los *Tonos*, para que en las palabras de fortaleza, cierran con clausula *intensa*; en las palabras de blandura, con la *remissa*, y en otras indeclinables, de las naturales.

El que leyere con atencion la Primera Parte de esta Obra, assi en el *Primero*, como en el *Segundo*, y *Tercero Libro*, hallarà en diversas partes de ellos, que digo lo mucho que conviene el estàr en esta materia los Compositores.

Muchos no se contentan con usar las seis clausulas que pertenecen à cada *Tono*, sino es que pasan à usarlas de otros, ò algunas clausulas accidentales: y quando es con algun motivo, no es reprobable. Pueden ser

en la ocasion de expresar con mas propiedad el afecto de la letra , por alguna otra razon que puede tener el Compositor. Y en tales casos , se ha de hazer de modo que no se sienta diformidad , ni disonancia , saltando à la buena melodía , llamando la atencion con las antecedentes clausulas, à la que ha de hazer fuera de *Tono*: y al tiempo de bolver à las que fueren proprias de el , ha de ser tambien con suavidad, y sin violencia.

Las que se hazen à mas de las seis proprias de el *Tono* , lo mas ordinario son por terminos accidentales ; porque de los siete Signos que ay, en solo uno se dexa de hazer clausula, y es el que no tiene *quinta* perfecta : y los otros seis donde se haze, son proprios puestos de los mas *Tonos*, aunque con la diferencia , que en unos, son en unos puestos mas principales las clausulas que en otros. Como, en *primer Tono* , es la clausula mas principal *Gesolreut*, por ser el puesto de el final, y la de *Delasolre* por ser *mediacion*.

En el quarto, son estas dos de las menos principales, y assi mismo son las de los demàs *Tonos*: que las que en unos son mas principales, en otros son menos. Y esto se ha de entender para la frecuencia de usarlas: porque lo cierto es , que si en *primer Tono* se usasse con mas frecuencia la de el final de *quarto* , seria grande impropriedad. Y aunque en quanto al *Diapasson* , no seria salirse de *Tono* , lo seria en quanto al uso de las clausulas , por usar con frecuencia las que no eran proprias de el final, y *mediacion*.

Siempre que cierra clausula por qualquier *Tono* que fuere en el Signo donde no tiene *quinta* perfecta , como es en *Besabemi* , no teniendo *Bemol*, y si lo tiene, en *Elami*, lerà salirse de *Tono* , porque ninguno tiene clausula propia en dichos Signos naturalmente: y si se hazen , son accidentales , como de *Diapasson* transportado ; pues ha de ser la *quinta* accidental en tales casos, porque no la ay natural.

Y assi se ha de tener por regla general , que siempre que las especies perfectas en toda conclusion fueren accidentales, es clausula de *Tono* accidental. Como si en un *octavo Tono* cerrasse clausula en *Fesaut*, siendo *sustenido* el *Baxo*, era preciso que lo fuesen tambien las especies perfectas, como *quinta*, y *octava*: y esta no puede ser clausula natural, porque las especies principales de que se compone, son accidentales.

Tambien se usa muchas vezes de especies accidentales en algunos periodos , sin que sean por razon de clausula: y esto sucede siempre que se forma alguna , ò algunas especies, sean perfectas , ò imperfectas con *sustenidos*, ò *Bemoles* en puestos que no son permitidos segun la observancia de el *Diapasson*.

En cada uno ay tres Signos donde se puede hazer *sustenido* una vez, ò otra, quando fuere necesario, y uno donde se puede hazer *Bemol*, sin que se tenga por impropriedad de el *Tono* su uso. En todos aquellos que se figuran las claves sin *Bemol*, los puestos de los *sustenidos* son , *Fesaut*, *Gesolreut*, y *Cesolfaut*, y donde se puede usar de *Bemol*, *Besabemi*. En los *Tonos* que tienen las claves con *Bemol*, los Signos donde pueden estàr los *sustenidos* particulares son, *Fesaut*, *Besabemi*, y *Cesolfaut* : y el Signo donde se puede usar de el *Bemol* quando fuere necesario es *Elami*.

En qualquiera de estos puestos que se hagan *sustenidos* , ò *Bemoles*,

una vez, ò otra, sea el *Tono* que fuere, si tienen como se fueran puntos naturales, por convenir assi, para convertir algunas *terceras*, o *sextas*, de *menores*, en *mayores*, ò al contrario, de *mayores*, en *menores*, para mayor perfeccion de la musica.

Pero si fuera de estos puestos se ponen en otros, *sustenidos*, ò *Bemoles*, como puede suceder en *Tonos* que estàn sin *Bemol*, hazer *sustenidos* en *Delafolre*, ò en *Alamire*, &c. y *Bemol* en *Elami*, ò *Alamire*, &c. aunque sea por la razon de hazer las especies imperfectas, mayores, ò menores, es superfluidad, pues no es materia necesaria para la perfeccion de la musica. Y assi, estas especies accidentales, no dexa de ser impropriedad su uso, pues aparta con ellas el *Tono* natural de el oído.

La milma impropriedad tienen las especies accidentales que se hazen con *sustenidos* en *Gefolreut*, y *Bemoles* en *Alamire*, ò *Delafolre*, teniendo las claves *Bemol*.

Que una vez, ò otra se use de semejantes especies accidentales, teniendo razonable motivo el Compositor (como puede suceder) me parece bien: pero que las usen como muchos, sin mas motivos que querer, no siento bien de ello, porque se abusa tanto, que se cometen muchas impropriedades con la sobrada frecuencia, que ofenden los oídos mas sonoros. Y aunque no ha sido nuestra Nacion la mas defectuosa en esto, se vâ introduciendo este contagio, originado de la musica Italiana, que no dexan Signo donde no usen de *Bemoles*, y *sustenidos*, sin guardar orden en los *Diapassones*; materia, que se haze insufrible à los oídos artizados.

CAPITULO XX.

DE LAS PARTES QUE HA DE TENER PARA ser perfecta toda composicion musica.

A Viendo sido todo el contenido de este Libro explicacion de la composicion musica, assi en quanto à la disposicion, como en el modo de ordenar todas sus partes, me ha parecido hazer una succinta recopilacion, epilogando en breves palabras generalmente, todo lo que dexo escrito en el progreso de el; para que sepan los nuevos Professores de esta ciencia en que consiste la perfeccion de una composicion musica.

Todo Compositor que desee tener acierto en sus composiciones, deve poner la atencion en seis partes esenciales, que han de tener para ser perfectas, y son las siguientes. La *primera*, la observancia de el *Diapasson* de el *Tono* que fuere la Obra. La *segunda*, que sea ordenada segun las reglas de el Arte. La *tercera*, que tenga la mas perfecta armonia, y melodia. La *quarta*, que se atienda à la especie de voces, que la han de executar. La *quinta*, que se ordene con la diferencia de la letra segun fuere; latina, ò vulgar. Y la *sexta*, que se dè el sentido à las palabras, y se expresse con la musica el afecto de ellas.

Aviendo de explicar generalmente las circunstancias que concurren en cada una de estas partes, comenzarè por la *primera*, que es la ob-

ser.

servancia de el *Tono*, ò *Diapasson* de él. Sobre lo qual advierto, que importa muchas vezes hazer eleccion de el *Tono* que fuere mas al caso para la expressiõ de los afectos: haziendose cargo el Compositor de el asunto de la letra. Pues como dixe en la Primera Parte, Libro Primero, Capitulo 18. se deve elegir el *Tono*, segun los afectos que pide la letra, para que convenga con los efectos que causa, segun los influxos de los Astros en cada uno de ellos.

Tambien se ha de observar la circunstancia en todo el progreso de la Obra, de no salirle de el *Diapasson*, no mezclando clausulas impropias; usando mas de las que son mas principales, como de las de el *final*, y *mediacion*, y de no usar de los *sustenidos*, y Bemoles, sino es quando huviere necesidad de hazer mayores, ò menores algunas especies imperfectas, ò por razon de cantar, con suavidad las partes.

Quando la Obra fuere muy dilatada, como las ay de hora, ò mas, el discreto Compositor, para mayor variedad de ella, podrá en algunos largos periodos mudar de *Tono*, ò *Diapasson*, con tal, que al hazer transito de uno à otro, no sea con violencia, passando de pronto de un termino à otro, sino es de modo, que no cause displicencia al oido.

Tambien prevengo, que no será impropriedad en Obras que huviere de aver algunos descansos, sea para mediar voces de instrumentos, ò para callar toda la musica algun intervalo, como sucede en Missas, de los *Kyries* à la *Gloria*, ò de la *Gloria* al *Credo*, &c. donde es preciso hazer diversos finales, el que sean en diferentes clausulas: como yà en el *final* proprio de el *Tono*, yà en la *mediacion*, &c.

Tambien los Instrumentistas que pulsan los Instrumentos, alternando con las voces naturales, deven conformarse en el *Diapasson* de el *Tono* que se canta, Yà en los *Passacalles* que se tocan para dár *Tono* à las voces, quando se ha de cantar letra vulgar, ò yà en qualquiere otra especie de musica que sea; y especialmente los Organistas, aunque sea alternando con el *Canto Llano*, que comunmente se canta en los Coros.

Y porque cantando *Psalmodia*, algunos *Psalmos* se cantan con algunas entonaciones irregulares que no acaban en su final proprio, ha de corresponder con el *Organo*, conformandose con el *Coro* quanto fuere possible, para que no aya disonancia.

La *Segunda Parte*, que dixe en que consistia la perfeccion de las composiciones, que es guardar las reglas de el Arte, se han de hazer, no segun la fantasia de cada uno, sino ceñidas à aquellos preceptos que nos dexaron tantos Doctos Musicos, assi especulativos, como Practicos, dirigidos à la mayor perfeccion armonica.

Dos especies de Musicos considero, unos *Cientificos*, y otros *Fantasticos*: de estos segundos ay mas que de los primeros) *Cientificos* son todos aquellos que saben lo que componen, y entienden lo que executan: y *Fantasticos* aquellos, que componen segun su antojo, y executan lo que ignoran. No agravio à los tales, diziendoles lo que son, quando leemos en todos los escritos de musica, que los Antiguos les dãn el titulo de Musicos de fantasia.

No para estos, pues no necesitan de reglas, pero si para los *Cientificos*, digo, que para componer segun Arte, han de poner la atencion en el uso de las especies consonantes, segun el orden que dexo escrito,

que se deve guardar en ellas , assi en las perfectas , como en las imperfectas. Tambien en el practicar las dilonancias , segun las reglas que nos dexaron para su uso nuestros Predecesores , y han sido observadas hasta oy de todo buen Musico , guardando la forma , y orden en las *ligaduras* , segun dexo escrito en el Libro Primero de esta Segunda Parte ; y en el ordenar las voces , poniendolas cada una en el puesto que le toca , segun el numero de ellas à que fuere la Obra: observando tocante à los *passos*, è imitaciones, todo lo que dexo explicado.

A mas de todo lo dicho , se ha de observar todo lo que pertenece à la *Tercera Parte* para mayor perfeccion de las Obras , que es atender à la mayor perfeccion de la armonia , y melodia en ellas. Para lo qual deve poner la atencion el Compositor , en escutar quanto pudiere el uso de el *Unifonus* , entre qualesquiera voces que fueren , procurand o usar de las *octavas* , y sus compuestas en lugar de el , por ser especies mas armoniosas : como tambien el que no falten las especies imperfectas , siempre que tuvieren lugar por el aumento de armonia que caulan.

Importa para la perfeccion armonica , la variedad de movimientos , especies , disposiciones , ayres de cantar , y que las voces particulares canten bien , escutando movimientos escabrosos , y asperas entonaciones. Tambien conviene mucho , que se elixan los periodos mas sonoros , haziendo eleccion en quanto al cantar los *Baxos* de el modo que pudieren recibir las consonancias mas suaves , no violentando las demás voces en su formacion.

No es fuera de este lugar el advertir , que en toda composicion que sea à mas de una voz , no puede faltar una que sirva de *Baxo* cargando todas las demás sobre ella , y esto , aunque sean todas *Tiples*, à de qualquiera otra especie.

La *Quarta Parte* esencial , que dixe avian de tener las composiciones para ser perfectas , es la disposicion que ha de tener el Musico segun la especie de voces que la han de executar , porque unas se hazen para voces naturales , otras , para executadas en Instrumentos , cada qual en uno ; y otras , que todas las voces se executan en uno solo.

En las que se hazen para cantadas , deve hazer cuenta el Musico de lo que puede subir , ò baxar cada especie de voz , no poniendo altos , ni baxos irregulares : para que la voz no los forme con violencia , sino es que todo el progreso de el Canto lo pueda executar naturalmente. Tambien conviene , que cada voz cante por la parte que le toca ordinariamente: el Tiple , mas alto , el *Contralto* , y *Tenor* , por medio , y el Baxo por la parte mas grave , no sacando de su parte natural à ninguna.

Tambien conviene , que este con puntualidad figurada la musica , no faltando de ella ninguna señal indicante con la propiedad que deve estar cada uno , como son : claves , en la linea donde deven estar tiempo figurado con propiedad ; *Bemoles* , y *sustenidos* generales , en el puesto donde se deven poner ; *Bemoles* , y *sustenidos* particulares , quando fueren necesarios en el puesto adonde pertenece cada uno ; y pausas , fielmente figuradas.

Quando la musica se ha de executar con diversas voces de Instrumentos , si unos huvieren de ser flatulentos , y otros de cuerda , ha de estar

tár advertido el Compositor, en que los flatulentos, tienen mas violentos los sonidos; y ha de disponer la musica de modo que se logre, no siendo menos los Instrumentos de cuerda, que los flatulentos; y si pueden ser mas, mejor; para que puedan igualar sus sonidos à los de los otros. Y quando no fueren mas los de cuerda, pueden executar su musica divididos, la mayor parte de ella, para que se pueda lograr, assi los de la una especie, como los de la otra.

Quando todas las voces se huvieren de executar en un solo Instrumento, como en el Organo, se han de regular de modo, que la execucion de todas se pueda reducir à las manos. A mas de todo lo dicho, se deve acomodar con discrecion el Musico en el trabajar sus composiciones de modo, que estèn con la propiedad que se requiere; segun el fin para que se trabajan, segun el lugar donde se huvieren de executar; y segun las habilidades que las han de exercitar: en quanto al fin; trabajandolas, aplicando los medios para que se consiga el efecto que se pretende.

Si son para cantadas, dando el sentido à la letra, segun lo grave, ayroso, ò alegre que pide. En quanto à lugar, si son para puesto Sagrado, que no sean indecentes, ni profanas. En quanto à los que las han de poner en execucion, que sean mas, ò menos faciles, segun fueren las habilidades de los exercitantes, atendiendo à la destreza si son para cantadas, y si son para pulladas en Instrumentos, à la soltura de las manos de el Instrumentista.

La *Quinta Parte*, de la perfeccion de las composiciones, consiste, en que el Musico Compositor, sepa hazer distincion de la letra que huviere de componer, si es latina, ò vulgar, si para lugar Sagrado, ò para fuera de el. Toda musica que se compone para latin, ha de ser grave; y aunque puede ser ayrosa (que no es implicancia) pero no deve componerle alegre, de modo, que passe à profana.

Las composiciones de lengua vulgar que fueren para lugar Sagrado, no han de ser alegres, de modo, que sean improprias para el lugar donde se cantan. Y aunque las que se trabajan para cantarlas fuera de la Iglesia, puede el Compositor darles el ayre à su arbitrio, siempre se deven gobernar con discrecion en ellas. Pues hablando generalmente, tres son los efectos que causa la musica cantada: el uno es llamar al hombre interiormente, provocandole à devocion, y à la consideracion de las cosas eternas; y este es efecto de la musica grave.

Otro es, el deleyte causado, assi de la sonoridad, como de lo ayroso, y alegre de la musica: y este es indiferente, pues dexa el corazon de el hombre con libertad, para poderle inclinar à la consideracion, assi de lo bueno, como de lo malo: otra especie de musica ay, que por sobrado alegre, passa à profana, como la que singularmente practican los Farfantes: y esta, para todo lugar se avian de guardar los Compositores de hazerla, porque ordinariamente causa alguna fuerça en los corazones de los oyentes, inclinandolos mas à lo malo, que à lo bueno. Que auri- que la voluntad es libre, siendo la musica provocativa, suele producir malos efectos.

La *Sexta*, y ultima *Parte*, que conviene à la perfeccion de la musica, es el ajustarla el Compositor con la letra: y para esto deve poner la aten- cion

cion en tres circunstancias que se requieren. La *primera*, en quanto al acento; la *segunda*, en quanto al sentido; y la *tercera*, en quanto á expresar los afectos que pide.

En quanto al acento, conviene que esté la musica tan ajustada, que no se hagan largas las palabras que han de ser breves, ni breves las que han de ser largas: correspondiendo á cada sílaba de la letra un punto de musica, y quando fuere necesario por alguna causa, que correspondan algunos puntos de musica á sola una sílaba, estén ligados todos, porque así suponen por uno solo.

En quanto al dár sentido á las palabras, ha de evitar el Compositor, de no hazer detencion donde no es necesario para el sentido de la palabra, deteniendose un poco donde ay *coma*, donde ay *punto*, y *coma*, ó dos *puntos* mas; y donde ay *punto*, ha de cerrar clausula, como dixe en el Capítulo antecedente. De modo, que en todo han de ser las detenciones de la musica con la misma proporcion que las de la letra, quando es leida.

En quanto á expresar los afectos de ella, deve el Compositor elegir el *Tono* que fuere mas al caso, y mas expresivo de lo que tratàre la letra, disponiendo la musica yá en lo pausado, veloz, triste, ó alegre, segun fuere mas de el caso: porque con tanta mas perfeccion estará, quanto mas conviniere con lo expresivo de las palabras.

Todas las composiciones que tuvieren estas seis partes perfectas, estarán trabajadas segun Arte; pues tendrán perfecta armonia, y melodia, que es á lo que se dirigen todas las reglas que dexo escritas en el contenido de esta Obra.

He querido hazer esta breve recopilacion, para que el Compositor que leyere este Capítulo, sepa en que consiste la perfeccion de una Obra de musica; y que no solo consiste el ser Compositores, como se persuaden muchos, en solo saber formar consonancias, sino es que no se les deve dár el titulo de Compositores á los que no observaren todas las circunstancias, que dexo generalmente escritas en el contenido de este Capítulo.



LIBRO QVARTO,

EN QUE SE TRATA DE LA GLOSSA,
y de las habilidades en particular, que han de tener los
Maestros de Capilla, Organistas, y otras especies
de Musicos.

CAPITULO PRIMERO.

EXPLICACION DE LA GLOSSA, Y COMO
es muy importante en la musica su uso.



OMENZANDO à escrivir este Libro, repa-
rè en lo que el Filosofo dize en sus Politicas,
que las musicas de melodia, unas ay *morales*,
otras *efectivas*, y otras *abstractivas*; pero
que la *moral* es la primera que se ha de
saber. En estas divisiones que haze, deve-
mos entender por musica *moral* aquella,
cuyas compoliciones son acomodadas à bue-
nas costumbres, y no tienen fin determinado
mas que el deleyte natural causado de las

consonancias bien ordenadas, y dispuestas segun arte.

Llaman *efectivas* a todas aquellas compoliciones que son hechas con
el fin de cautar algunos efectos con ellas: como mover à piedad, à devo-
cion, à llanto, alegria, &c. Y *abstractivas*, à todas aquellas que llama
su melodia tanto la atencion que abstraer el corazon de todo lo que es
fuera de ella. Es lo mismo que darnos à entender, que tiene la melodia
sus grados mas, y menos: menos, la *moral* que la *efectiva*, y *abstractiva*.

Para la musica *moral*, baste al Musico saber disponer las consonan-
cias; que como ciencia natural, ellas naturalmente se traen la melodia
configo. Para cautar efectos, y abstraer, es necessaria diferente dispo-
sicion, lo qual toca al Compositor, governandose por aquellas reglas,
dirigidas à conseguir el fin que desea.

Dize el mismo Filosofo, que se ha de saber primero la *moral*, porque
conviene saber formar: y disponer las consonancias antes de passar à usar
de aquellas reglas especiales para obrar con la musica *efectiva*: como
son eleccion de *Tonos*, de *clausulas*, que fueren de el calo, de letra, con-
formando la musica en igual proporcion con ella, en el *acento*, en el *sen-
tido*, en el *afecto*, y en *clausulas*.

Añadente à la musica *abstractiva* dos circunstancias mas que à la
efectiva; las quales dan aumento à la melodia. Y son el *Rithmo*, ò
Verso; y la otra circunstancia, la *Historia* que contiene. Y esta es la
causa de el abstraer, porque llaman mucho la atencion estas dos cir-
cunstancias.

En todo el contenido de esta Obra dexoyà escrito de lo que toca à
la

Arist. Polit. 8. cap.
772. *Musica melo-
dia alia sunt mora-
les, alia efectiva,
alia abstractiva;
sed moralis primò
est addiscenda.*

la musica *moral* todo lo suficiente; y aun mucho de lo que pertenece à la *efectiva*, y *abstractiva*: pues en la Primera Parte, Libro Primero, dixe mucho de los efectos causados de ella, dando reglas para obrar; segun los afectos à que quiera mover el Compositor con sus composiciones: y en el mismo Libro dixe de la *abstractiva* lo suficiente. Y en la circunstancia muy necesaria à estas dos especies, es en la que menos me he explayado; y como tan importante, me ha parecido escrìvir con mas expressiõ en el contenido de este Libro: y es de la *glossa*.

He dicho que era circunstancia importante, por ser el medio unico para expresar los afectos, la *disposiciõ* en los movimientos, los quales son la esencia de la *glossa*, la que no puede ser sin ellos. Y aunque en el Capitulo 20. de el Primer Libro de esta Segunda Parte, y en el de Fragmentos Musicos, Tratado 4. Capitulo 1. tratè algo de esta materia, pero fue tan solamente lo preciso para poder declarar lo que dexo tratado en dichos lugares: y en este escrìvirè con mas individuaciõ de ella.

Entre otras muchas, por tres razones, singularmente es utilissima en la musica la *glossa*: la *primera*, porque con ella es mucho mas armonioso, assi por la variedad de los movimientos, como por las diversas quantidades de tiempo, figuras, y especies disonantes que median entre las consonantes: la *segunda* razon es, porque engendra mayor melodia, assi con la aceleraciõ de los movimientos, disminuciõ de figuras, modo de cantar *gradatim*, lo qual agracia mucho el canto, deleytando la potencia auditiva. Como puede notar el curioso en todas aquellas voces, que naturalmente tienen movimiento, ò quiebro (como se dice vulgarmente)

La *tercera* razon porque es utilissima la *glossa*, lo saben bien los Compositores, pues por medio de ella, pasan de una consonancia à otra, executando muchos primores, que sino se valieran de ella, no podian, sin faltar à las reglas de el Arte: y no es el menor el poder expresar los afectos que pide la letra; assi acelerando los movimientos, deteniendose en unos mas, y en otros menos, usando muchas vezes de especies falsas, que fueran impracticables por estår prohibidas à no abonarlas la *glossa*.

Es necesario à los Compositores muchas vezes usar de dichas especies falsas, por ser mas expressivas de el afecto de algunas palabras de la letra, que las consonantes: y sino fuera por razon de la *glossa*, no pudiera ser, porque con esta se ordenan de tal modo, que suponen en lugar de consonantes. Como puede leer el curioso en los Capítulos 19. y 20. de el Libro Primero de esta Segunda Parte, donde dexo explicada esta materia de la suposiciõ de especies.

Aora digo, que ay dos modos de *glossa*, los quales parece, que los toca Juan Gramatico, arto expressivamente: pues dize, que es la musica en dos modos; una *cientifica*, y otra *natural*, la qual se conoce por la razon. Esta es la diferencia que ay en la *glossa*; pues una es con arte, y otra es sin el: una *cientifica*, y otra *natural*.

Cientifica, ò segun *Arte*, es aquella de que usa el Compositor en sus Obras, conformandose con la razon. Y *natural*, la que haze el que canta, sin mas razon, que executarla con el quiebro natural de la voz,

gover.

Joann. Gram. in
pri. phys. text. 25.
cap. 11. col. 3.
Musica duplex, alia
scientia est, alia
naturalis, & animo
cognata.

governandose por el sentido mas que por la razon. Es esta musica *natural*, porque no se gobierna por las reglas de el Arte, si tan solamente por las qualidades de la voz. Pero no es la menos deleytable esta especie de *glossa*; aunque no es mi intento escribir de ella, si tan solamente de la que toca a los Compositores, por ir subordinada à las reglas de el Arte: que es à la que illama musica *cientifica* Juan Gramatico.

En los lugares citados arriba dexo dicho, que sea *glossa*, y no obstante vuelvo à dezir, que es suponer dos, tres, ò mas puntos por uno. Algunos Practicos poco experimentados entienden por *glossa* tan solamente aquellos periodos que se componen de figuras diminutas; como son *corcheas*, y *semicorcheas*: pero porque estèn en la verdadera inteligencia de ella, digo, que no consiste en ser de figuras diminutas; pues aunque ordinariamente se haze *glossa* con ellas, tambien se puede usar de ellas sin que sea *glossa*, y puede aver *glossa* sin ellas.

En unos tiempos, sean figurados, ò supuestos, se puede hazer con *semibreves*, otras vezes con *minimas*, otras con *seminimas*, y otras con *corcheas*, y *semicorcheas*. En todo tiempo *Ternario* donde entran tres *semibreves* al *compàs*, puede usar la *glossa* de esta especie de figuras: y de *minimas*, en todos aquellos que entraren tres, quatro, ò mas. Y lo mismo de *seminimas*, y *corcheas*.

En los tiempos *Ternarios*, se tiene por figura menor la *semibreve*; y por esso se puede glossar con ella: porque solo es permitido el glossar con las figuras menores. Los Antiguos dividian las ocho en quatro mayores, y quatro menores: distinguiendolas, para que se pudiera saber, quales podian ser *Ternarias*, y quales no; porque tenian por maxima asentada, que todas las figuras menores avian de ser *vinarias* en todo ayre, ò tiempo de cantar, valiendo cada una dos de sus menores: y que las quatro mayores podian ser *Ternarias*, llamandolas perfectas; como lo dexè escrito en la Primera Parte, Libro Tercero, Capitulo 4. Aunque los Modernos, han variado mucho este orden de las figuras, por los ayres de proporciones, que han introducido en la musica. Pues ay de ellos en que se tiene por figura menor la *minima*, como en la *proporcion sexquitercia*, donde vale la mayor parte de el *compàs*; segun puede inferir el curioso de lo que dexo escrito en el Libro antecedente, Capitulo 14. y en otros la *seminima*; como es en la *Dupla superviparciens terciaria*, que vale la mayor parte de el *compàs*, como se puede ver tambien en el lugar citado.

He querido hazer esta declaracion de figuras, para que se sepa con quales de ellas será licito la *glossa*, segun el tiempo, ò ayre de cantar que fuere: porque en unos, se puede glossar con *semibreve*; en otros, con *minima*; y en otros, no será licita la *glossa* con estas figuras, y es preciso que sean con otras menores. Y la regla que se ha de observar en esto, es que aquella especie de figuras de que entraren mas que dos en un *compàs*, sean las que fueren, se ha de valer para la *glossa*.

Glossase ordinariamente con la *minima*, y aun con el *semibreve*, debaxo de el tiempo de *compàsillo* figurado: pero en estos casos supone el Compositor otro tiempo. Porque si la *glossa* es con *semibreve*, supone el tiempo *Ternario*; donde es figura menor, por entrar tres en un *compàs*. Si la *glossa* es con *minima*, supone el tiempo de *compàs mayor* don-



de entran quatro al *compàs* : pero si la *glossa* es con *feminima* , ò *corcheas* , no ay necesidad de suponer otro tiempo que *compasillo* , que es el que està figurado ; porque son figuras que entran al *compàs* ; quatro si son *feminimas* ; y si son *corcheas* dobladas.

En el tiempo de *proporcion menor* , puede ser hazer la *glossa* con *semibreves* , *minimas* , y otras menores. Si es con *semibreve* , se supone el tiempo de *proporcion mayor* ; porque es figura que entran tres en un *compàs* , reputada por figura *menor* en dicho tiempo. Si es con *minima* , u otras menores que ella , se entiende dicha *glossa* debaxo de el mismo tiempo de *proporcion menor* que està figurado , por ser figuras menores en el.

En la *proporcion Dupla* , que dexo escrito en el Capitulo 14. de el tercer Libro de esta Segunda Parte , en la qual vale el *semibreve* dos *compases* , la *minima* , uno , y dos *feminimas* , una en cada movimiento , no se puede hazer la *glossa* con otra figura mayor que la *feminima* : y haziendose con esta , se ha de suponer el tiempo de *Compasillo* , que es donde entran quatro al *compàs* . Pero siendo con *corcheas* , ò *semicorcheas* , no se ha de suponer otro tiempo de el que està figurado , porque son figuras diminutas en el.

En la *proporcion sexquitercia* , que entran tres *feminimas* al *compàs* , ò una *minima* , no se puede glossar con ella , que no sea suponiendo el tiempo de *proporcion menor* : pero se podrá glossar con las *feminimas* , sin suponer otro tiempo de el que està figurado , por ser diminutas en el.

Este mismo orden se ha de guardar en todos los ayres , y tiempos , assi de los que son cantados debaxo de el *compàs* igual , como de el desigual , acerca de las figuras con que se deve hazer la *glossa*.

Para mas clara inteligencia de la *glossa* , devo dezir , que sus dos extremos son en especies consonantes ; y los puntos intermedios en disonantes. Y aunque se tiene ordinariamente por sola una *glossa* , quando es de figuras diminutas , de una misma especie , mientras no aya otra que sea de mas valor , deve considerar el Musico tan solamente la que ay de consonante à consonante. Como si en un *compàs* huviera ocho *corcheas* , ò quatro *feminimas* , &c. y la primera , y tercera fueran en especies consonantes , que aunque continue , se ha de considerar como si no continuara , como *glossa* perfecta , la que ay de consonante à consonante.

Ni tampoco se ha de medir por el *compàs* ; porque puede ser de la mitad de el , y de la tercera , y quarta parte , segun sean las figuras diminutas. En un *compàs* de *compasillo* , puede aver una *minima* , y dos *feminimas* ; y en este caso , aunque rigurosamente no ay *glossa* mas que en las *feminimas* , que es la mitad de el *compàs* , no obstante , si la primera *feminima* està en disonante , y la segunda en consonante , se puede tener por *glossa* de un *compàs* ; por ser el un extremo de ella la *minima* , y el otro la *feminima* , que està en especie buena.

Pero si de las dos *feminimas* , la primera fuere en especie consonante , y la segunda en disonante , no será la *glossa* mas que de medio *compàs* , por ser la primera *feminima* , primer extremo de ella.

Si debaxo de el mismo tiempo fuere co *corcheas* , ò *semicorcheas* la *glossa*

glossa, puede ser de menos tiempo que de medio compás, porque puede ser una *corchea* el primer extremo, otra el medio, ó dos *semicorcheas*, y otra el segundo extremo: y así digo, que la *glossa* no tiene lugar determinado en el compás, porque solo se deve considerar de consonante à consonante; como he dicho. Y aunque sea todo un periodo de *glossa*, tantos quantos tránsitos huviere en él de consonante à consonante, mediando disonantes, tantas *glossas* avrà. En una sola voz están las figuras diminuidas; però se forma la *glossa* entre dos, porque es forçolo que aya especies consonantes, y disonantes, para que realmente lo sea; que si se atiende à la voz que la lleva, solo es *glossa* de apariencia.

Puede dudarle si quando todas las figuras diminutas están en especies consonantes, si es *glossa*. Digo, que no lo es rigurosamente; y solo tiene de *glossa* la apariencia, que es cantar la voz con figuras diminuidas: porque para que lo sea realmente, han de mediar especies disonantes entre las consonantes. Pues es la razón porque se introduxo el uso de las especies falsas en la musica, la qual introduccion la haze mas armoniosa, y esto los que la fueron poniendo en arte, ordenaron de dos modos el uso de las disonantes en ella, siendo uno este de la *glossa*, y el otro el de la *ligadura*, que dexo bastantemente explicada en el Primer Libro de esta Segunda Parte.

Es esta materia de la *glossa* muy necessaria à los Musicos Compositores el usarla con propiedad, y como los pocos Escritores que han escrito de musica, han dicho poco, ó nada de ella, me ha parecido explicarla con expresión, para desterrar la ignorancia en algunos que la usan con algunas impropiedades, faltando à algunas reglas esenciales, y así proseguiré diziendo lo que alcançare, segun mi corta inteligencia.

CAPÍTULO II.

DE LAS DIFERENCIAS QUE AY DE GLOSSA,

así considerada por movimiento de una voz sola, como por

movimiento de dos:

YA que en el Capítulo antecedente he tratado generalmente de la *glossa*, así de las figuras con que se haze, como de lo importante, que es su uso en la musica, dire en este las diferencias que ay de ella, para que los nuevos Profesores de esta ciencia, à menos experiencia, aplicandose al estudio, con su explicacion puedan lograr su inteligencia en lo que iré diziendo de ella.

Y así digo, que se deve considerar en dos modos la *glossa*; el uno, en quanto à los movimientos de una voz sola; y el otro, en quanto à los movimientos de las dos, entre quienes se forman las especies, así consonantes, como disonantes. En quanto à lo que toca à la voz de por sí, ay tres diferencias de *glossa*: y son de *movimiento recto*, *obliquo*, y *mixto*.

De *movimiento recto* son todas aquellas *glossas*, que suben, ó baxan con rectitud, pasando de una à otra especie consonante de grado, por la falsa, ó falsas que median entre las dos. Y sobre esta diferencia ad-

vierto, que es muy permitido, y puesto en práctica, no solo hazerla con figuras diminutas, pero aun con otras que no lo son tanto: como las *minimas* en *compasillo*. Pues sucede baxar de la *decena* à la *octava* con ellas, quando sola la una voz mueve, haziendo transito por la *novena*; ò de la *octava* à la *sexta*, tocando en la *septima* al transito, sea baxando, ò subiendo; como tambien desde la *decena* à la *octava*, ò desde la *octava* à la *decena*.

Y quando es con *minimas* semejante *glossa*, deve estàr advertido el Compositor, que siendo debaxo de el tiempo de *compasillo*, vengán siempre bien las especies. Y aunque todo movimiento deve ser en especie consonante, pero en estos casos se supone el tiempo de *compàs mayor*: porque el alçar de *compasillo*, nunca puede venir à *compàs mayor* en principio de movimiento.

Si en semejantes *glossas* estuviere figurado el tiempo de *proporcion menor*, podrá passar con *semibreve* (como no venga al dár de el *compàs*) por la falsa, sino tiene mas que valor de dos *minimas*: pero ha de ser suponiendo el tiempo de *proporcion mayor*. Si fuere con *minimas*, no ay que suponer otro tiempo mas que el que està figurado, porque son menores en dicho tiempo de *proporcion menor*, se entiende, siendo todas estas *glossas* por movimiento recto.

Este mismo orden se ha de guardar en qualquier ayre que fuere con las figuras, pues aunque es licita la *glossa* con *minimas*, debaxo de el tiempo de *compasillo*; suponiendo el de *compàs mayor*, no lo será, siendo *proporcion dupla*, con estas mismas figuras, porque es ayre que vale la *minima* un *compàs*, y aunque se suponga el de *compasillo*, es mucho el tiempo de una *minima*, para estàr en la disonante por ser el de todo un *compàs*, y dexarle sentir bastantemente su disonancia: y assi mesmo en qualquier otro ayre que fuere, ha de ordenar las *glossas* el Compositor, de modo, que en el tiempo que aya de ser supuesto, no entren menos que tres al *compàs* de aquellas figuras con que passare por la falsa.

La segunda diferencia que ay en las *glossas* considerada cada voz de por sí, es quando se haze con movimiento obliquo, à lo que llaman comunmente los prácticos redoble, ò buelta: que es quando un punto sube, y otro baxa, &c.

Sobre esta diferencia digo, que no es permitido entre los buenos prácticos el usar en las *glossas* de *minimas* siendo *compasillo*, ni de *semibreves*, siendo *proporcion menor*, aunque suponga otro tiempo mayor, como he dicho arriba, que podia ser en la *glossa* de movimiento recto. Y el no poder ser en esta otra especie de movimiento obliquo, es por la razon que dirè.

Nótese, que quando es la *glossa* por movimiento recto, estando quieta la una voz, el transito que ay de consonante à consonante, es de una especie à otra: como de *decena*, à *octava*, como de *octava* à *sexta*, como de *quinta* à *tercera*, como de *tercera* à *quinta*, &c. los quales transitos son precisos, y inescusables, porque ha de passar de una especie à otra, y no puede ser sin movimiento, sea con *glossa*, ò sin ella. Y siendo con *glossa*, es inescusable el hazer transito por la disonante. Y aunque sea con figuras que vienen en movimiento de *compàs* como las *mi-*

nimas en compasillo, &c. se salvan con suponer otro tiempo mayor, donde no aya que dár, ni alçar en la disonante.

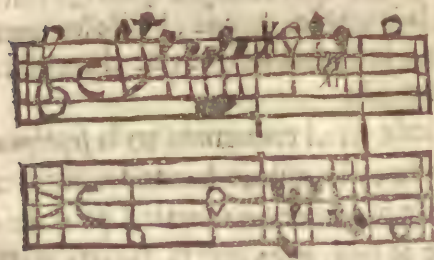
Pero quando la *glossa* es con *redoble*, ò *movimiento obliquo*, que sube; y buelve à baxar, es al mismo puesto de donde subió, y ordinariamente es à la misma especie: y aunque sea à otra, como puede suceder, es superflua la *glossa*, porque no es transito de un puesto à otro diferente, sino es mover para bolver al mismo. Y siendo ociosa la *glossa*, no ay razon para que se use de la disonante sin motivo: y por ello semejantes *glossas* se han de hazer siempre con figuras diminutas; como *seminimas*, ò *corcheas*, si es en *compasillo*; y si es à otro ayre, segun las que le corresponden.

Porque siendo figuras diminutas son con las que se hazen dichos redobles, aunque tocan en la disonante, como es con velocidad, no se siente ningun mal efecto; porque es como sino moviera de la consonante. Y así, siempre que esta especie de *glossa* se usa, no ay para que suponer otro tiempo de el que está figurado.

La tercera diferencia de *glossa*, que dixe, era por *movimiento mixto*, es quando son mezclados los movimientos de ella, como subiendo, ò baxando de grado, y de salto, yà de *tercera*, yà de *quarta*, &c.

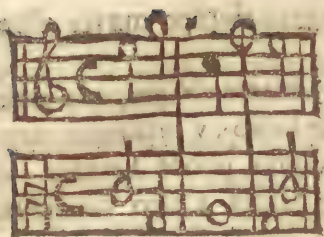
En este modo de *glossa*, importa el que no se use de figuras que no sean diminutas: porque si son *minimas*, ò *semibreves*, por la mas detencion que ay en ellas, quando son en la falsa, se siente mas la disonancia. Como si de la *octava* sube un punto à la *novena*, y después vâ à otra falsa saltando, como à *septima*, ò *quarta*, &c. aunque después vaya à especie consonante, precisamente se ha de sentir con fuerza la disonancia, mediando dos disonantes entre dos consonantes; y tanto mas, quanto en ellas huviere mas detencion: y por esso conviene, que las figuras sean diminutas. Que pasando con velocidad por las falsas, se siente menos su mal efecto.

Tambien conviene, que quando salta de disonante à disonante, no buelva à saltar para ir à la consonante: porque yendo à ella de grado de la falsa, se siente menos el mal efecto. Para que mejor se entienda, notese lo que aqui vâ figurado:



Aqui se verá que de salto de *tercera* vâ de falsa à falsa; pero es buena *glossa* por dos circunstancias: la una, porque es con figuras diminutas, y la otra, porque después de la segunda falsa canta de grado para ir à la consonante, y se deve hazer, así en toda *glossa*

de esta especie: y aunque solo sea una falsa la que medie, no ha de saltar después de ella para mas perfecta sonoridad. Exceptando en la *ligadura* quando sale con algun punto de *glossa*, antes que desligue semejante à esto.



En casos semejantes, ningún mal efecto causa la *glossa* de salto; aunque se despide de disonante; porque el tiempo de la *glossa*, es el que avia de estar en la falsa forçolamente, y al que avia de desligar, desliga: y como es menos el tiempo que está en la disonante por razón de la *glossa*, naturalmente disuena menos con ella. Pero

quando no ay *ligadura*, y saltá de la falsa, aunque sea á especie consonante, causa efecto menos sonoro, sino es con figuras muy diminutas. Y así digo, que la perfeccion de esta *glossa* consiste, en que si son dos las falsas que median entre las consonantes, cante de grado para passar de la segunda disonante á la consonante.

Quando no es mas que una, importa que vaya á ella de grado, aunque importará poco que salte después á la consonante. En un caso, u otro puede suceder obrar diferentemente que como dexo dicho: pero quando le suceda así al Compositor, se deve executar lo mas sonoro, que es en lo que ha de poner la principal atención.

Todo lo dicho hasta aquí, es en quanto á la *glossa*, considerada segun los movimientos de una voz sola: pero sucede mover las dos aun tiempo, encontrándose en las especies disonantes; y esto puede ser con quatro diferencias. La *primera* por *movimiento recto ascendente*, que es subiendo los dos. La *segunda recto descendente*, que es quando las dos baxan. La *tercera*, por *movimiento contrario conjuntivo*, que es subiendo la baxa, y baxando la alta; y la *cuarta*, por *movimiento contrario disjuntivo*, que es baxando la voz baxa, y subiendo la alta.

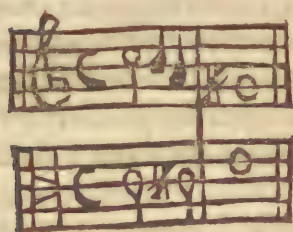
Por qualquiere de estos quatro movimientos, puede ser la *glossa* con encuentros en todas las especies disonantes; pero no será buena *glossa* si se encuentran en especie falsa al dár de el compás. Si es á lo que alça, se ha de suponer otro tiempo mayor: como siendo *compásillo* se supone el *compás mayor*; y estando figurado *proporcion menor*, se supone el de *proporcion mayor*.

Si el encuentro de la mala fuere después de aver dado, u después de aver alçado el compás, no se ha de suponer otro tiempo, si solo el mismo que está figurado. Pero para que la *glossa* sea buena, ha de ser con figuras diminutas; de modo, que passe á la buena después de el encuentro en la mala, antes que mueva el compás.

Por *movimiento recto* subiendo, puede ser el encuentro en la *septima* de qualquiera consonante que se despida, y lo mismo baxando: aunque antes de el encuentro en la mala, puede preceder otra mala; pero después de él, ha de ser consonante la que le siga, para que la disonante de el encuentro se pueda suponer por ella.

Por *movimiento contrario conjuntivo*, no puede aver encuentro en especie disonante, si se despiden de *tercera* las dos voces: porque como ha de subir la baxa, y baxar la alta, no ay otra especie que medie si el *Unisonus*. Pero si la baxa sube sobre la alta, en este caso podrá aver encuentro en *segunda*. Despidiendose de la *decena*, puede ser el encuentro en todas las falsas. Despidiendose de la *quinta*, solo puede ser el encuentro en *segunda*. Si es de la *decena*, en todas las disonantes. Despidien-

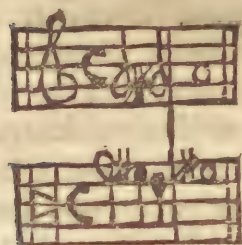
pidiendose de la *sexta*, solo puede ser el encuentro en *segunda*, en *quarta*, y *quinta menor*: y si se despide de *octava* en las milmas, y en la *septima*, solo de un modo. Y es como se sigue.



Este encuentro en la *septima*, es con los menores movimientos que puede ser de las dos voces: pues tan solamente mueve la voz baxa de *semitono menor*; y la alta, ò Tiple, de *semitono mayor*.

Despidiendose de la *octava* por este movimiento contrario conjuntivo, no puede aver encuentro en *novena*, ni otra disonante mayor; pues tan solamente puede ser en aquellas falsas que incluye la *octava*, y aun no en todas; porque la *septima mayor* no tiene lugar, aviendo de ser por movimiento de las dos voces. Pero despidiendose de la *quincena*, puede ser el encuentro en todas las especies falsas que incluye, especialmente en las simples.

Quando son por movimiento contrario disjuntivo los encuentros en las disonantes, despidiendose de las especies simples consonantes, si es de el *Unisonus*, puede ser en todas las falsas; menos en la *segunda natural*: pero siendo *accidental*, puede: como la que se sigue.



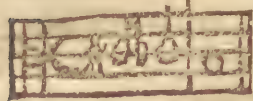
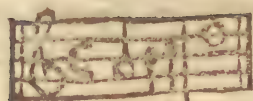
Si el curioso Musico repára en esta singularidad, de que la *segunda natural* despidiendose de el *Unisonus*, no cabe encuentro en ella; (el que comúnmente se llama pasar mala por buena.) y que siendo *accidental*, puede ser, como dexo figurado, conocerá la utilidad grande de que sirve en la música la introduccion de especies de el

genero *Chromatico*, en el *Diathonico*: como dixe en el Libro Primero de la Primera Parte, cap. 20. que está mas ampliada la música oy, que estuvo en la antigüedad; por aver añadido al genero *Diathonico* (que es por donde aora se practica) algunos intervalos que solo eran permitidos en el genero *Chromatico*, y otros en el *Enharmonico*.

Vno de ellos es el *semitono menor* (que es de el *Chromatico*), que por estar introducido en el *Diathonico*, dà facultad para poderle formar la *segunda* entre las dos voces (aunque *accidental*) despidiendose de el *Unisonus* por movimiento disjuntivo: lo qual sino fuera por dicho *semitono*, no podria ser.

Despidiendose de la *tercera*, no puede aver encuentro en la *segunda* por este movimiento, ni en *quarta perfecta*: pero en *quarta de tritono*, puede aver, si la *tercera* de donde se despide es *menor*: y tambien lo puede aver en *quinta falsa*, y *septima*.

Despidiendote de la *quinta*, no puede aver encuentro en *segunda* ni en *quarta*; pero lo puede aver en *septima*, y en *novena*. Si se despide de la *sexta*, lo puede aver en *septima mayor* tan solamente; (digo de todas aquellas falsas contenidas de la *octava*.) Y puede ser solo de un modo; que es asii.



En la *novena* puede, despidiendose de la *sexta*, por ser especie fuera de las contenidas de la *octava*.

Todo lo dicho por este movimiento *contrario disjuntivo* acerca de los movimientos de encuentro que por la *glossa* puede aver en las especies ditanantes, despidiendose de las consonantes, unas, y otras contenidas de la *octava*, se ha de entender lo mismo en quanto a las especies compuestas contenidas de la *quincena*, y de las *sobrecompuestas*, &c.

Importa que este mucho el Compositor en todo el contenido de este Capitulo, para poder resolver las dificultades que se ofrecen en muchas *glossas*: pues no todas las que se practican, tienen el abono de conformarse con las reglas de el arte guardando la mayor sonoridad, y mas perfecta armonia. Y por esto he tratado esta materia de los movimientos; para que sirviendo de fundamento à lo que he de tratar adelante, se pueda lograr mejor su inteligencia.

CAPITULO III.

DE QUE AUNQUE AYA ESPECIES FALSAS

entre dos voces, la *glossa* es solo en una, y que puede ser en dos, y en tres à un tiempo.

YA que en el Capitulo antecedente expliquè el modo de ordenar la *glossa*, alli en quanto à los movimientos de una voz sola, como en quanto à los movimientos à un tiempo de dos, me parece muy conveniente dezir aora, como no solo puede aver una *glossa*, sino es dos, y tres à un tiempo. Todo lo que hasta aqui he explicado, ha sido en orden à una sola: porque aunque los movimientos à un tiempo de dos voces de encuentros en las ditanantes, puede aver quien entienda en lo que dexo explicado en el Capitulo precedente, son por *glossa* de las dos voces, no es assi: porque la *glossa* solo se ha de entender, que es en sola una voz, y es aquella que canta con figuras mas diminuidas.

Como quando sucede que se encuentran dos voces en *septima*, y despues de el encuentro, moviendo solo la una, passa a la *octava*, ò à otra consonante, &c. que esta voz que mas movimientos tiene en semejantes casos, es la que solo tiene la *glossa*, pues es la que abona el encuentro en la ditanante con la consonante à que mueve inmediatamente.

Y aunque el modo mas comun, y ordinario en las mas posturas que ay *glossa*, es en una voz sola, pero sucede muchas vezes averla en dos à un tiempo, y aun la puede aver en tres. Vease el exemplar que se sigue.



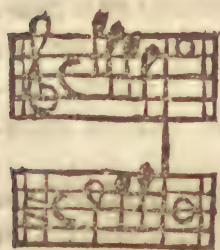
En periodos semejantes se ha de tener por *glossa* lo que cantan las dos voces; porque en el *Tenor* supone todo el dar de el compàs, como si estuviera en *Cesolfaut* sin mover, y todo el alzar en *alamire*, y el *Tiple*, como si estuviera en *Gesolfaut* la mitad de el compàs, y la otra mitad en *Cesolfaut*. Es
buc-

buena suposicion, porque ay parte de lo que supone, assi en la una voz, como en la otra: pues el primer punto de cada movimiento de compàs, es por quien suponen todos los otros.

Y deseando satisfacer al sentir de algunos, que tendrán por impropia esta *glossa*, por la razon que dirè, y es, que como ay dos encuentros en especies disonantes inmediatos, el uno en *novena*, y el otro en *septima*, no puede suponer el primero por el segundo, por ser en especies falsas los dos: pero respondo, que siendo *glossa* en las dos voces, supone todo lo que ay en todo el movimiento de compàs por el punto primero. Y aunque à los dos encuentros precede otra falsa, y no ay otra consonante en todo el movimiento mas que la primera, y esta es *corchea*, no dà lugar à sentirse la disonancia, yà por la consonancia que ay al principio del compàs, como por lo armonioso de los movimientos, y velocidad de las figuras.

Y assi resuelvo, que esta *glossa* està con toda propiedad, segun mi dictamen, pues no se opondrà à la sonoridad, ni falta à las reglas de el arte, suponiendo por la primera consonante de el movimiento de el compàs todas las disonantes que se siguen. Y lo mismo digo de la que se sigue al alzar de el compàs.

Pero tambien soy de dictamen, que semejantes *glossas* sean siempre con figuras diminutas, correspondientes al tiempo, ò ayre que estuviere figurado: porque si fueren *seminimas* en *compasillo*, ò otras correspondientes à estas en qualquier otro tiempo, tendrá lugar mas la disonancia para hazerse sentir que la consonancia. Pero podrán ser de figuras no tan diminutas, si la *glossa* fuere semejante à la que se sigue.



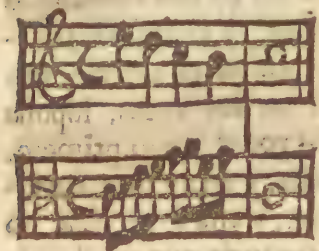
En este exemplar, à algunos poco experimentados, les parecerà ser *glossa* impropia, por la razon, de que de el encuentro de la *septima*, no passa à especie consonante que sea sobre el mismo punto, porque la *quinta* à que vè, es yà sobre diferente, y que no tiene por quien suponer la *septima*.

Sobre lo qual digo, que es *glossa* en las dos voces; porque el Tenor supone todo el dár en *Ela* mi, y todo el alçar de el compàs en *Gesolreut*, y el Tiple supone todo el dár en *Gesolreut*, y todo el alçar en *Delasolre*. Y entendiendo assi, se salva la *septima*, como sino huviera encuentro en ella. Que ay suposicion propia, està claro; pues ay parte de lo que supone, assi en la una voz, como en la otra: porque en el Tenor, que supone està toda la parte de el alçar de el compàs en *Gesolreut*, ay punto en dicho Signo. Y el Tiple, que supone està la una parte en *Gesolreut*, y la otra en *Delasolre*, tambien ay en uno, y otro Signo puntos. Y por esto es propia suposicion, pues en una, y otra voz ay parte de lo que supone en la *glossa*.

La qual digo, que estando dispuesta de semejante modo, podrá ser con figuras no tan diminutas; porque como no son tantas las disonancias como en el exemplar que puse arriba de *corcheas*, no es necessaria la diminucion de figuras para que suene bien.

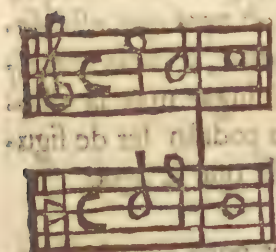
Tambien puede aver *glossa* en dos voces, y ser la una de figuras mas

diminuidas que la otra: como siendo *corcheas* en la una, y en la otra *seminimas*. Que no porque aya en las dos *glossa*, es maxima que aya de ser en las dos con unas mismas figuras. Notele en el exemplar siguiente, donde se verá verificado.



Al ver esta *glossa* puesta en practica, avrà quien entienda, que solo la ay en el *Tenor*, que es el que canta con figuras diminutas: pero es *glossa* la de el Tiple como la de el *Tenor*. Las quatro *corcheas*, suponen en este por la primera, assi como si se estuviera la mitad de el compàs en *Gesolfaut*; y las otras quatro, suponen del mismo modo por la primera en que alça el compàs; y es como si se estuviera en *Gesolfrent*.

En el Tiple, la segunda *seminima* supone por la primera, y la tercera por la quarta; y es lo mismo, que si estuviera todo el movimiento de el dár en *Blami*, y el de el alçar en *Besabemi*. Y para que mas claramente se entienda como es *glossa* en las dos voces, bolveré à figurar la misma musica llana, que es lo que realmente supone la *glossa*.



Esta es la musica que representa la *glossa* de arriba, assi en la una voz, como en la otra. Pero advierto, que ay suposicion de tiempo en ella, por razon de el encuentro en la quarta donde alça el compàs: pues como ya dexo dicho en varias partes, el compàs ha de dár, y alçar en especie consonante. Y como aquí alça en la quarta, suponiendo el tiempo de *compàs mayor*, no dá, ni alça, sino es que viene despues de aver movido el compàs: porque todo lo que es alçar en *compàsillo*, no viene à principio de movimiento en *compàs mayor*.

Tambien puede ser en una Musica à tres voces, aver *glossa* en dos à un tiempo; y en estos casos se ha de entender la de las dos, que es con la que no le tiene. Como en este periodo que se sigue.



Toda la musica que ay en los Tiples es *glossa*, y se ha de entender, que es la mayor parte de ella solo con el *Tenor*, que es el que sirve de *Baxo*; menos dos encuentros de *segunda*, que ay en el segundo compàs, entre los dos Tiples: pero se abonan estos con la verdadera inteligencia de la suposicion, que se deve dár à las especies con el *Tenor*: porque en el primer compàs, supone el Tiple primero, como si tubiera de la *docena* à la *quincena* con *minimas*, y el segundo, como si tubiera de la *docena* à la *docena* al mismo tiempo. En el segundo compàs, supone tam-

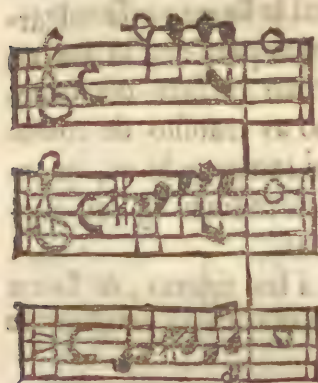
bien

bien por dos *minimas* el *Tiple primero*; la una en *trecena*, y la otra en *decena*; y el *segundo*, por otras dos, la una en *decena*, y la otra en *docena*. En el tercer compás, supone la *glossa* de el *Tiple primero*, por una *minima* en la *decena*, y otra en la *octava*; y el *segundo*, como si estuviera un compás en la *trecena*.

Todas estas suposiciones son muy propias, porque ay siempre parte de lo que supone. Los dos encuentros de *segunda* que ay entre los dos *Tiples* al segundo compás, no solo suponen por las especies que he dicho, sino es que tambien se ha de suponer el tiempo de *compás* mayor; por la razon de el encuentro que ay à lo que mueve el compás en la *falsa*: pues como he dicho varias vezes, siempre que suceden semejantes encuentros, se supone otro tiempo mayor de el que està figurado.

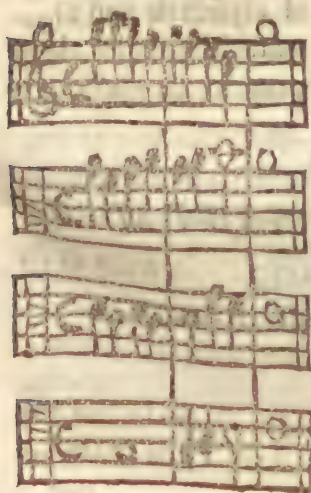
Prevengo, que aunque en todo el periodo de musica que queda puesto, ay *glossa* en los dos *Tiples*, y el *Tenor* no la tiene, puede ser un compás entre dos voces, y otro entre otras diferentes, porque no ay razon para que el Compositor se precise à que la *glossa* sea con unas mismas.

Tambien puede aver tres voces *glossando* à un tiempo, assi siendo à quatro; como à tres el periodo: aunque lo mas comun, y ordinario es, quando solas son tres las voces de el periodo, el ser medio compás *glossa* con solas las dos, y otro medio con la que cantò llanamente: y quando es assi, rigurosamente no es mas que entre dos la *glossa*, semejante à esto.



En la musica que ay en la parte de el *dàr* de el compás, tan solamente ay *glossa* en el *Tenor*, y *Tiple* segundo, pero en la parte de el alçar, es la *glossa* de las tres voces. Y la suposicion de todas ellas es, en el *Tenor*, como si dixerà *fa sol*, estando en el *fa* todo el medio compás sin mover. El segundo *Tiple* en *Elami*, como si dixerà *la sol*. Y el primero en *Alamire*, cayendo en el *fa* al *dàr* de el compás siguiente.

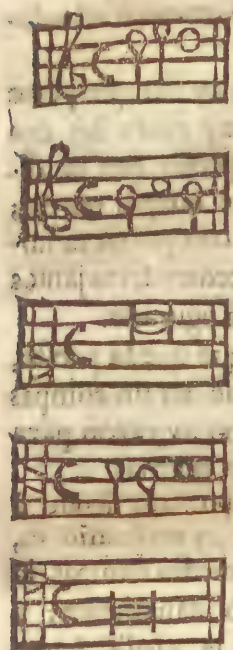
Puede ser tambien, siendo quatro las voces, aver *glossa* en las tres aun tiempo: como se verá aqui practicado.



En el primer compás *glossan* el *Tiple*, *Contralto*, y *Tenor*. Al *dàr* de el segundo compás no ay *glossa* en el *Tenor*, pero la ay en el *Baxo*, y en los otros dos. Al alçar tan solamente la ay en el *Tiple*, y *Tenor*, que son las dos voces donde ay movimiento. Porque siempre que lo ay haziendo transito de *falsa* à *consonante*, ò al contrario, de *consonante* à *falsa*, ay *glossa*.

Puede excitar sobre esto una duda, y es, quando à cinco, la voz que baxa de la *quinta* à la *quarta*, al tiempo que sube otra de la *tercera* à ligar en ella, si se deve tener por *glossa*, por quanto buelve otra vez de la *quar-*

ta, à la quinta, donde estava antes, por aver baxado con *minima* à la quarta, semejante à esto.



Baxa el Tenor à la quarta con *minimas*, y buel-
ve à subir à la quinta, pero es *glossa*; porque son fi-
guras menores las *minimas* en tiempo de *compàs*
mayor. Y aunq̃ estuviera figurado el de *compàsillo*,
se ha de suponer el de *compàs mayor* en tales calos.
Y respondiendo à la instancia que pueden hazer de
que tambien será *glossa* la de el Tiple segundo
quando sube à la quarta, pues es la misma especie
en que se halla el Tenor, digo, que en el Tiple no
es *glossa* (aunque es quarta como en la otra voz:)
porque es *ligadura*: y las disonantes quando se liga
en ellas, suponen por lo q̃ son, y no por consonantes.
El Tenor, como no se queda ligado en la quarta,
aunque baxa à ella, supone como sino moviera de
la quinta, por quanto buelve à ella despues de la
quarta.

Y ultimamente digo, que en toda voz que nue-
ve à falla (pues no sea para ligar) ay *glossa*, aunque
sea con figuras muy diminutas.

Tambien ay *glossa* de apariencia, y es aquella, que una voz sola su-
be, ò baxa con corcheas, y semicorcheas, la qual se llama *glossa* vulgar-
mente: pero no lo es, si solo de apariencia. Porque para que lo sea en
realidad, ha de aver otra voz con quien se puedan formar consonan-
cias, y disonancias; pues no es *glossa* quando no ay transito de conso-
nante à consonante por las disonantes. Como ni tampoco lo es, quan-
do dos voces cantan en *terceras*, ò *sextras* con unas mismas figuras, aun-
que sean diminutas como *corcheas*, ò *semicorcheas*.

Que por la semejança que tienen en quanto à las figuras, se llama
glossa; pero no es mas que de apariencia, por no usar en los transitos de
consonante à consonante de las falsas.

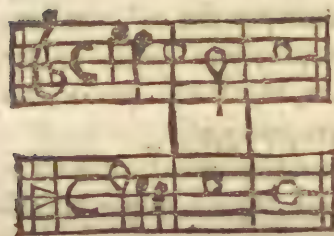
Con la materia de este Capitulo, y lo que dexo tratado de ella en
los antecedentes, me parece, que puede quedar el musico bastantemente
puesto en lo que es *glossa*, y de el modo con q̃ se ha de disponer. Que
como materia tan importante, me ha parecido el explicarla con algu-
na expression, y proleguir en tratar de algunas particularidades de el
uso de algunos periodos, assi propios, como improprios de *glossa*, que
se practican.

CAPITULO IV. DE LA PROPIEDAD, E IMPROPIEDAD DE las glossas, usando de la septima entre dos octavas: y declaracion de los casos en que se deven tener por dos succesivas, y en los casos que no.

Aunque en los Capítulos precedentes dexo dicho el modo con que
se deve ordenar la *glossa*, y las diferencias de ella, no obstante,
por

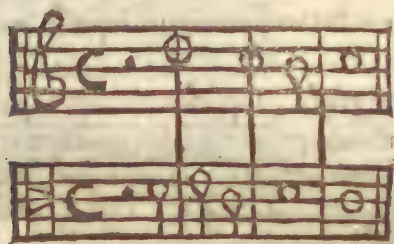
por quanto algunos Compositores la usan en algunos periodos ; impropriamente, con especialidad, quando ay encuentros por movimiento de dos voces en especies disonantes , explicarè aora el orden que se deve guardar ; para que en tales casos no se cometan impropiedades. Para lo qual se ha de observar la regla , de que siempre que el encuentro en disonante fuere entre medio de dos consonantes , supone la falsa por la segunda consonante.

Y porque en algunas posturas dudosas se ofrecen encontradas opiniones , declararè en algunas mi dictamen fundado en la razon que alcançare. En caso de aver dos *septimas* entre medio de dos *octavas*, se puede dudar si serà postura impropia ; por faltar à la regla que prohibe el uso de dos especies perfectas de un mismo genero , siendo como se sigue.



no mueve más que el *Tenor*: porque el movimiento de las dos, es en el encuentro de la *septima*.

La *tercera* prueba, es, que si una pausa quita dos *octavas*, tambien las pueden quitar dos figuras cantables. Y la *cuarta* es la practica tan recebida de las *ligaduras burladas*, semejante à esta.



No ay *Practico* que sea de opinion, que son dos *octavas*, no obstante, que no media mas que una *septima*. En el exemplo de arriba median dos, luego si estas no lo son , tampoco aquellas.

Però respondièdo à todas estas razones, digo , en quanto à la *primera*, que la regla prohibe el uso de dos *octavas* successivas, porque no ay variedad de una à otra en quanto à la melodia, ni en quanto à la armonia : y aunque median entre ellas especies disonantes , siendo por *glosa*, son como sino fueren , porque no tienen melodia alguna ; y la melodia que ay tan solamente, es la de las dos *octavas*, y esta es inmediata, pues no media otra consonante que la tenga.

Las disonantes no se pueden usar en la musica fuera de *ligadura* sino es por *glosa* ; y quando assi se usan , no suponen por lo que son , sino es por las consonancias à que estàn contiguas: las dos que median entre las dos *octavas* de el caso propuesto , la una , supone por la primera *octava*, y la otra por la segunda, con lo que se prueba claramente ser dos *octavas*.

A la segunda razon respondo , que aunque el encuentro es en la *septima*, y en en la *octava*, es en especie prohibida , y no se puede abonar
sino

fino se supone la *septima* por *octava*, porque fuera *glossa* impropria à no aver esta suposicion: y suponiendola alli (como se deve) es el encuentro en *octava*, y aviendo precedido otra, son dos *octavas*. Porque, ò ha de suponer por disonante, ò consonante; por disonante no puede, por estar prohibida; de donde se sigue, que ha de suponer por consonante: consonante no ay otra que *octava*: luego la *septima* supone por *octava*. A esta precedió otra: luego son dos *octavas*.

A la razon, de que si una pausa quita dos *octavas*, tambien la pueden quitar dos figuras cantables, se distingue: si son en especies consonantes, se concede; si en disonantes, se niega. Las dos disonantes suponen por dos *octavas* distintas: luego son dos *octavas*.

Siempre que ay pausa, supone principio de periodo en la voz que la tiene, pues despues de ella comienza à cantar: y aunque comience en *octava*, aviendo precedido otra à la pausa, como la una fue en fin, y la otra en principio de periodo; no se deven tener por dos *octavas* successivas: porque no es uno mismo, fin, y principio; y lo mismo es ser successivas, que continuarse. Las dos *octavas*, mediando pausa, no son continuas, por ser la una en fin, y la otra en principio.

Quando median figuras cantables siendo en disonantes, las dos *octavas* son successivas, porque no media consonante alguna; y por lo mismo son continuas, por ser en un mismo periodo.

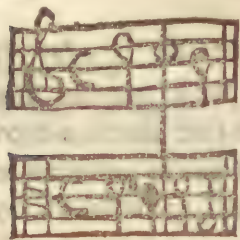
A la quarta razon, de que es permitido en la practica corrientemente en las ligaduras burladas el no tener por dos *octavas*, quando media una especie disonante, respondo: que quando ay *ligadura*, la falsa ligada, supone por la disonante, que es, y no por consonante. Pues fue el medio que dispusieron los Antiguos el de la *ligadura*, para introducir las especies disonantes en la musica, y solo de este modo suponen por lo que son. Y aunque la falsa estè entre dos *octavas*, como no supone por ninguna de ellas, no son successivas.

Pero quando las disonantes pasan por *glossa*, suponen siempre por las consonantes contiguas. Y siendo en el caso propuesto dos las especies falsas que median, suponiendo la una por una *octava*, y la otra por otra (segun mi dictamen) son dos *octavas*, y como tal deve ser reprobable, fundado en las razones dichas sobre las alegadas.

Y digo, que el Compositor que practica semejantes posturas, se opondrà directamente à la regla que prohibe el uso de dos especies perfectas de un mismo genero successivas.

No ay menos razon de dudar en si son dos *octavas*, mediando una *septima* de el modo que se verà aqui practicado.

para entenderlo en esta y para verlo con el oido, se han de considerar por un lado

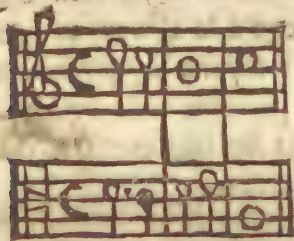


Segun lo que dexo dicho arriba, bien entiendo, que avrà quien diga, que siendo esta postura semejante à aquella, tambien estas se pueden tener por *octavas* successivas como aquellas; especialmente mediando alli dos *septimas*, y aqui no mas que una. En aquella media el tiempo de el valor de dos *feminimas*, en esta no mas que el de una: luego con mas razon se puede dezir que son dos *octavas* las de esta postura.

Al que la mire sin reflexion, le parecerà que es assí; pero cargando la consideracion en ello, hallará que ay diferencia de una a otra. En aquella, aunque median dos *septimas*, està clara la suposicion de ellas. La primera por la *octava* precedente; y la segunda, por lo que se sigue; porque no ay otro modo de salvar las disonantes allí. En esta, aunque no media mas que una *septima*, es de advertir, que previene la *ligadura* en ella: que como he dicho arriba, y en varias partes de esta Obra, las falsas puestas en *ligadura* suponen por lo que son. Esta *septima* supone por tal, porque es prevencion de *ligadura*; y aunque el *Tenor* passa luego à la *octava*, pero es despues de aver començado la prevencion para ligar el *Tiple*: y como es especie que supone la que media entre las dos *octavas*, no se deven tener por dos successivas.

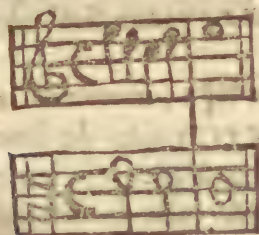
Quando se pone en la *septima* el *Tiple*, no mueve el *Tenor* al mismo tiempo. En la postura de arriba, es por movimiento de las dos voces el encuentro en la *septima*, el qual es prohibido en toda falta (menos en la *quinta menor*) aunque sea para ligar; sino se supone otra especie; y por esso se supone la *octava*, que es adonde va inmediatamente.

Aquí no es la *septima* por encuentro de las dos voces, y de este modo puede suponer por disonante, siendo por la razon de ligar. Y aunque el *Tenor* baxa à la *octava* despues de ella, supone como sino hiziera movimiento: y si estandose sin mover toda la *ligadura* no se puede poner duda en que es licito, tampoco la puede aver en que mueva con este modo de *glossa*, quando se supone como sino moviera. Y así resuelvo, que que no se deven tener por dos *octavas* en postura semejante; aunque lo serian sino huviera *ligadura*, semejante à esto.



Estas son dos *octavas*, sin que ayà quien pueda dudar con razon en ello: porque aquí la *septima* no supone como disonante, y es preciso que suponga por la consonante que se sigue, que es *octava*; y el no suponer aquí por *septima*, es porque no ay *ligadura*.

No ay menos dificultad en resolver, si en la postura siguiente son dos *octavas*, ò no.



Los que sean de opinion, que no se deven tener por dos *octavas* las que se ven en esta postura, tienen en su abono la razon siguiente. Donde ay dos *octavas* successivas, han de ser unos mismos los movimientos; aquí son diferentes: luego no son dos *octavas*.

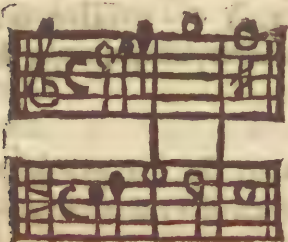
Que sean diferentes, se prueba: dos *octavas* solo con un movimiento de cada voz pueden ser; aquí son tres en el *Tiple*, luego son diferentes en numero. En quanto à la forma, es siempre una la de las dos voces; pues si baxa, ò sube la una, ha de baxar, ò subir la otra tambien. Aquí para dar la segunda *octava*, baxa el *Tenor* y sube el *Tiple*: luego no son unos los movimientos en la forma. Diferenciandose pues en forma, y numero, parece que no se pueden tener por dos *octavas*; pues para serlo, avian de ser unos todos los mo-

vimientos, assi en forma como en numero.

Razon es, que haze fuerza, pero la impugno con el fundamento que dirè. En quanto à no ser los movimientos unos en numero, es assi: pero suponen serlo. Tres son los movimientos de el Tiple que median entre las dos *octavas*, y suponen por uno solo; porque es *glossa* que usa de las especies disonantes con ellos: y de el mismo modo que solo suponen las especies consonantes por lo que son, suponen los movimientos; y como las disonantes no suponen por si, tampoco los movimientos que ay para ellas: y assi, los tres movimientos suponen por uno solo; y suponiendo por uno solo, es por el primero, y ultimo punto de la *glossa*.

El primero està en el Tiple en *Elami*, y el ultimo en *Dela solre*: y si no estuvièra la *glossa*, avia de cantar el Tiple, *la, sol*, que es por lo que suponen todos los puntos, y movimientos de ella; conformandose assi en el numero, como en la forma, con el movimiento de el Tenor. De donde se sigue, que suponiendo la *glossa* por el primer punto, y el ultimo, como no puede dexar de ser por no tener otra suposicion, han de ser dos *octavas*; pues el primer punto lo es, y el ultimo de el compàs, principio, y fin de la *glossa*. Y segun mi dictamen, son dos *octavas* successivas.

En el exemplar siguiente se puede vèr la *glossa* de otro modo, que se puede dudar si son dos *octavas*, ò no.



La razon que pueden tener, para que no sean dos *octavas*, los que quieran abonar semejante *glossa*, es, que quando el Tenor sube à *Fesaut* donde se encuentra en la *septima* con el Tiple, que passa luego à la *octava*, es prevencion de *ligadura*, y supone la *septima* por lo que es; pues puede prevenir toda *ligadura* en disonante, suponiendo por tal: y mediando la *septima* entre las dos *octavas*, la qual supone por lo que es, no son successivas.

Respondiendo à esta razon, digo, que el encuentro de la *septima*, no puede suponer por lo que es, aunque mas prevenga *ligadura* el Tenor, por dos razones. La primera, porque mueven las dos voces à un tiempo; y la segunda, porque la *ligadura* es de *novena* por abaxo; falla, que para ligar en ella, no puede prevenir en la *septima*, como dirè adelante.

Siempre que ay encuentro en qualquiera especie falsa, moviendo las dos voces à un tiempo, no puede suponer por lo que es, y si ha de tener abono, ha de ser suponiendo por la especie consonante à que passa inmediatamente. Esta regla es sin excepcion alguna, observada de todos los Prácticos. Y aunque sea para prevenir *ligadura*, se ha de suponer, que previene en la consonante, à que successivamente passa de la falsa: y esto se prueba con otra regla especial, observada assi de los Prácticos Antiguos, como Modernos, en que prohíbe el prevenir *ligadura* en especie disonante, quando es por movimiento de las dos voces à un tiempo. Y por esso, quando assi sucede, supone la prevencion de la *ligadura*, ser en aquella especie consonante supuesta, y no en la disonante de el encuentro.

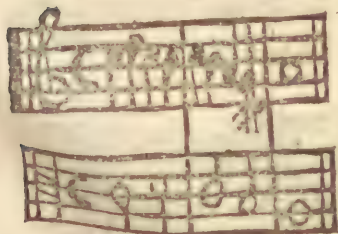
Affentado este fundamento , digo , que el encuentro de la *septima* supone por *octava* ; porque no puede suponer por sí , ni por otra especie. La ultima especie consonante antes de la *septima* , fue tambien *octava* , luego son dos *octavas* usadas , de el modo que el Arte prohibe. De donde claramente se vè , que no puede aver duda en ello.

La *segunda* razon, porque dixi que no podia suponer la *septima* aunque fuera prevencion de *ligadura* por serlo de *novena* , es , por no ser permitido en la practica el prevenir en *septima* , para ligar en *novena* ; ni al contrario , prevenir en *novena* , para ligar en *septima* : con ser assi , que se permite prevenir la *ligadura* , alli en especie consonante , como disonante. Pero con mucha razon se excluye para la de *novena* prevenir en *septima* , y para la de *septima* , prevenir en *novena* , por no ir contra lo natural.

La *ligadura* de *novena* , ò *segunda* , es propia , y singular de la voz grave , ò baxa , à quien tan solamente pertenece ; la de *septima* , es de voz aguda : de tal modo , que es la voz de el *Baxo* la que haze padecer à la que està ligada. Y al contrario la de *segunda* , ò *novena* , que haze el *Baxo* , es otra voz mas alta , ò aguda la que la haze padecer. Y de aqui se sigue , que prevenir en *septima* para ligar en *novena* , es grande impropriedad por ser contra lo natural ; porque previene donde jamás puede ligar : pues el *Baxo* naturalmente no puede ligar en *septima* ; ni voz particular en *novena*. Y en especie que no admite *ligadura* , no se puede prevenir , porque es una de las tres partes de ella.

Y aunque he dicho , que la voz particular tampoco puede ligar en *novena* , se ha de entender de modo , que sea *ligadura* rigurosamente. Y de aqui sale , que el encuentro de la *septima* en el caso propuesto , ha de suponer por la *octava* que se sigue ; pues aunque sea prevencion de *ligadura* , no tiene otro abono la especie disonante. Y teniendo semejante abono , son dos *octavas*.

Y assi se ha de tener por regla general, que todas las falsas que se usaren por *glossa* , como sean entre dos *octavas* , es impropria *glossa* ; por ir contra la prohibicion de dos especies perfectas sucesivas de un mismo genero. Pero si mediar à mas de las falsas alguna otra consonante , aunque sea con figura diminuta , en este caso no se deven tener por dos *octavas* , por aver entre ellas otra especie que tiene melodía. Semejante à la musica figurada en el periodo siguiente.



En esta *glossa* se hallaràn en cada compàs dos disonantes , y una consonante , que es *sexta*. Y aunque todas estas especies estàn entre dos *octavas* , no es *glossa* impropria , por mediar especie consonante entre las perfectas ; por la qual ay variedad en la melodía , por ser diferente la de la *sexta* à la de la *octava*. Y assi en casos semejantes no se

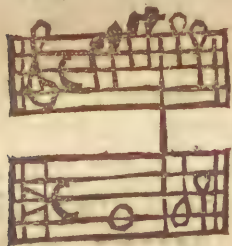
han de tener por dos *octavas* , mediando qualquiera especie consonante. Proseguirè en resolver algunas otras dificultades en quanto al uso de la *septima* por *glossa* , que lo dicho en este Capitulo para saber , que no quita el que sean dos *octavas* , es lo que basta ; pues aunque no se pue-

den dezir todos los casos en que puede suceder, es lo bastante, segun los que dexo explicados, para interir la solucion de otros muchos.

CAPITULO V.

DE EL MODO DE USAR LA SEPTIMA POR
razon de glossa, despidiendose de la quinta.

PROsiguiendo en declarar las *glossas*, assi quando son proprias, como improprias, será preciso poner algunos exemplares de ellas, para que las razones que sobre ellos dixere, puedan dar luz para declarar otros muchos. Y pues en el Capitulo antecedente tratè de la *septima*, usada por *glossa* entre dos *octavas*, proseguirè en este en tratar de la misma falsa, despidiendose de la *quinta*, ò de la *sexta*. A lo qual darè principio con el periodo de *glossa* que se sigue.



Esta *glossa* es usada de muchos Prácticos, abonando la *septima*, con dezir, que es *ligadura*; razon, que carece de fundamento: pues suponiendola por tal, es suposicion impropria, por no aver, ni aun parte de lo que supone.

Para que aya *ligadura*, ò parte de ella, es preciso que aya figura atada de el un movimiento de compàs al otro: aqui no la ay, ni en todo, ni en parte: luego se supone impropriamente. Que no la ay, se prueba: donde ay movimiento, no puede aver *ligadura*; aqui ay movimiento de un compàs à otro: luego no ay *ligadura*. Suponer que la ay, y no averla, es suponer impropriamente. Y assi, los que aprueban dicha postura con dezir, que suponen *ligadura* en ella, no tienen razon, como queda probado.

Pero es postura que tiene abono, por la razon siguiente: y es, la de suponer otro tiempo de el que està figurado; aunque no es bastante el suponer el de *compàs mayor*, porque dà el compàs en la *septima*: y todo lo que es al dàr en *compàsillo*, es principio de movimiento en *compàs mayor*; y todo principio de movimiento de compàs, que ha de ser en especie consonante, no tiene lugar la suposicion de *compàs mayor*. Pero la tiene en tiempo *ternario*; pues en dicho tiempo no viene en principio de movimiento dicha falsa.

Y assi, apruebo esta postura por dos razones: la una, porque suena bien, y la otra, porque no se opone à las reglas de el arte, suponiendo el tiempo *ternario* en dicho periodo.

Note se la postura que se sigue, que despues explicarè lo que siento sobre ella.



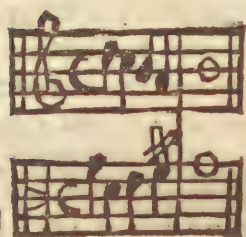
Ay opinion en que dize està con propiedad esta postura, porque la *glossa* que ay en el *Tenor* al principio de el compàs, es como sino fuera, porque supone como si estuviera todo el compàs en *Alamire*; y entendida assi, la *ligadura* està con toda propiedad echa.

No es mi dictamen adherer à dicha opinion,

nion, porque la *glossa* de el *Tenor* la tengo por impropria, por dos razones. La una, por ser poco sonora, y la otra, porque ay dos encuentros en *septima*, inmediatos, por movimiento de las dos voces: y siempre que ay encuentro en la falsa, qualquiera que sea, no tiene mas que un abono. Y es, suponer la disonante por la consonante que se sigue: à estos encuentros de la *septima* no se sigue consonante alguna: luego no tiene lugar en ellos la suposicion de consonante. Por si, no puede suponer la falsa: luego no tiene abono, pues no ay consonante que la abone.

La impropriedad està en la *glossa* de el *Tenor*: que si este no moviera en todo el compàs, la *liga dura* estaria con toda propiedad.

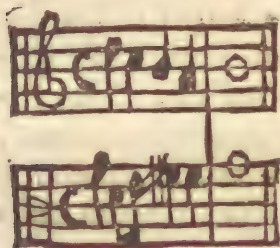
Hallanse en las Obras estrangeras extraordinarios modos de *glossas*, que hazen dudar muchas de ellas, si sus Compositores observan diferentes reglas que los de nuestra Nacion, ò si componen sin ellas. Si se repara en el exemplar siguiente, se hallarà verificado lo que digo.



Tan solamente pueden alegar en la defensa de esta *glossa*, el que el encuentro que ay en la *septima*, como passa luego à la consonante, dà poco lugar para q̃ se sienta la disonancia. Tiene esta razon poca fuerça para abonar tantas impropriedades como tiene la *glossa*.

La primera es, que quando ay encuentro en disonante por movimiento de las dos voces, ha de mover despues de èl la una à especie consonante, antes que mueva la otra, para que tenga abono la falsa, y aqui no es assi. La segunda impropriedad que ay, es, que vā de lexos saltando à la disonante; lo qual es opuesto à la buena sonoridad, y à reglas de melodia perfecta.

Tercera impropriedad ay, y no menor, y es el aver dos quintas, pues no media mas que el encuentro en la *septima*, la qual no puede suponer por ninguna consonante, porque no la ay; y por si, no puede; por ser mala: y siendo esta especie sola la que se halla entre las dos quintas, es como sino estuviera, para que dexasen de ser dos especies perfectas successivas. Y aun fuera menos malo sino mediara la *septima*; porque se escucharía la disonancia que causa. Y assi, segun mi sentir, no hallo que dexe de ser reprobable semejante *glossa*. No sería con tanta impropriedad si fuera como se sigue.



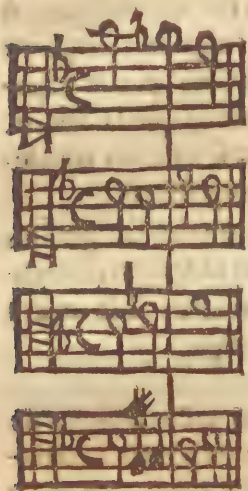
He dicho, que no sería con tanta impropriedad esta *glossa*, siendo de este modo, porque el encuentro de la *septima*, se abona suponiendola por la *sexta* que se sigue, que aunque son figuras diminutas, es lo suficiente para que sea propia suposicion: y se siente menos la disonancia de la falsa, por el menor tiempo que està en ella. Es menos impropria tambien,

porque no ay dos quintas: y solo tiene una impropriedad, y es, el ir de lexos à la *septima*; pero siendo con *corcheas*, como es, no dà lugar à que se sienta la disonancia por la velocidad con que hiere en la falsa.

Teniendo algun motivo el Compositor para usar semejante *glossa*, no

me parece que deve ser reprobable.

En esta *glossa* que puede aver alguna duda en si es impropria, dirè lo que siento sobre ella.



En este periodo de musica ay algunas circunstancias en que se puede dudar, y es la *primera*, que el *Tiple* primero baxa de la *docena* à la compuesta de la *septima*, dando el encuentro en ella, para prevenir la *ligadura*: y es de notar, que es especie de las que no se practican en la musica, porque aunque es *septima* en quanto à numero, no lo es en cantidad, porque tiene quatro *comas* menos que la *septima menor*, y una mas que la *sexta mayor*.

Puede dudar si es impropriedad en quanto al encuentro, por ser en *falsa*, y tambien por ser en *disonante* no practicada. En quanto à ser el encuentro en *disonante*, tiene de improprio el ir de *lexos* el *Tenor* à la *falsa*, aunque ay muchos que

son de opinion, que se puede quando haze transito à especie *consonante*, inmediatamente por quien deva suponer la *disonante*.

Y siguiendo yo este dictamen, dirè la razon en que me fundo. O esta *septima* supone por *disonante*, ò por la *sexta* à que haze transito: por *disonante* no puede suponer, porque ninguna *falsa* tiene lugar quando es por movimiento à un tiempo de las dos voces.

Affentado pues, que no puede suponer por *disonante*, es preciso que suponga por *sexta*, como no avrà quien lo niegue. A la *sexta*, porque es especie *consonante* se puede saltar: luego se puede saltar à la *septima*, suponiendo por *sexta*. No se usa dicha *septima* en virtud de que es *disonante*, sino en virtud de que se passa à la *sexta* inmediatamente: y assi, no repruebo, el que salte à ella la voz, porque es lo mismo que saltar à la *sexta*, pues por tal supone.

En quanto à la circunstancia, que es de las *disonantes*, que no se practican en la musica, digo, que se deve atender à si haze mal efecto, ò no. Mal efecto, no lo puede hazer, porque no supone por si, como he dicho, sino es por la *sexta* à que passa inmediatamente: y por otras dos razones mas. La una, porque se detiene poco en ella, y no dà lugar à que se sienta su *disonancia*. La otra, porque aunque es *falsa*, no tiene tanto de *disonante*, como la *septima mayor*, ò *menor*, por estar mas cerca de especie *consonante*; pues tan solamente dista la pequeña cantidad de una *coma* de la *sexta mayor*. Por todas estas razones, y por la experiencia, que es lo mas, no hallo que pueda causar mal efecto su *disonancia*; como ni tampoco, que se oponga à ninguna de las reglas de el arte su uso.

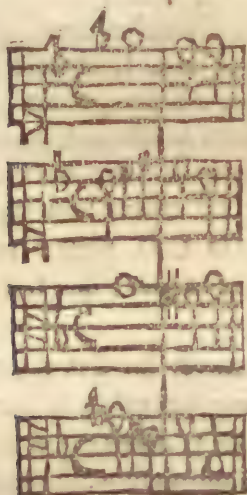
De todo lo dicho se ha de inferir, que pues suena bien dicha postura, y no es contra el arte, no deve ser reprobable su uso. Pero ocurriendo à otros dos reparos, que pueden hazer, procurarè satisfacer à ellos: el uno es, que al mismo tiempo que se encuentra en dicha *septima* el *Tiple*, se encuentra tambien el *Contralto*. Sobre lo qual me pueden dezir, que en

en el *Tiple* ay motivo por razon de prevenir la *ligadura*; pero en el *Contralto*, no.

Respondo à esta instancia, que si en el *Tiple* supone la *septima* por *sexta* (como dexo dicho) tambien la supone con el *Contralto*, por hallarse los dos en un puesto: que no es impropriedad el doblar la *sexta*, ni qualquiera otra especie consonante, quando el Compositor tiene motivo para ello. Y el que ay en dicha postura, para que la doble el *Contralto*, es el de ordenar con propiedad las voces en sus puestos, segun la mas perfecta melodia.

El segundo reparo que pueden hazer es, que el segundo *Tiple*, se halla en la *decena*, quando las otras voces se encuentran en la *septima*, y que con el no puede suponer por especie consonante la *sexta* que supone con el *Tiple* primero, y *Contralto*, porque es novena. Pero à esto respondo, que con el *Tiple* segundo, supone todo el medio compàs por *decena*: que el suponer con los otros el *Tenor*, como si estuviera en *Gesolreut*, es porque tiene necesidad de abono el golpe de la *septima* por ser disonante, pero con el *Tiple* segundo no ay necesidad de que suponga por otra especie el punto en que mueve el compàs, porque es *decena*, especie consonante. Que si con los otros supone por *sexta*, es por abonar la postura: que no porque con unas voces aya de aver suposicion de diferente especie, se sigue, que la aya de aver con todas. Porque basta que sea con aquellas que tienen necesidad de abono: como dexo ya dicho en varias partes, y con especialidad, en el Libro Primero de esta Segunda Parte, Capitulo 19.

Muchos Compositores, sea por variar posturas en sus composiciones, ò sea por inventar novedades, hazen algunas tan extraordinarias; que es necesario atenderlas con gran reflexion, para ver si estan conformes à las reglas de el Arte. Y una de ellas, es la que podrá ver el curioso aqui figurada:



Aqui se puede notar, que el *Tiple* segundo dà tres encuentros inmediatos en especies falsas con el *Tenor*, y uno con el *Tiple* primero. Y discutiendo el motivo que pueden tener para practicar semejante musica, no hallo razon en su abono; que tenga fundamento: porque, ò quieren que dicho periodo sea *ligadura*, ò sea *glossa*, que es tan solamente de los dos modos; que es permitido el uso de las falsas.

Si quieren que sea *ligadura*, no cantà en disposicion el *Tiple* segundo, que se pueda tener por tal: porque la figura que ha de quedar atada de un compàs à otro, no admite *glossa*, la que no puede ser sin movimiento, y aqui lo ay. De donde se deve inferir, que no puede aver *ligadura*; ni se puede suponer por tal, por no aver ni aun parte de ella: pues al tiempo que se avia de formar, que es en el transito de un compàs à otro, ay movimiento.

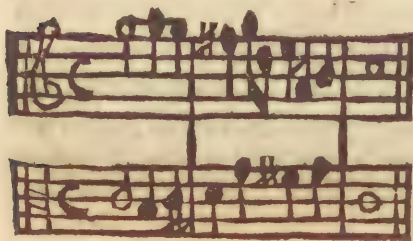
Si se toma por *glossa*, es impropria, por dos razones. La primera, porque no suena bien la musica, que ay en el alçar de el compàs primero. La segunda, porque no tienen abono los encuentros de las fallas, por ser tres successivos. El primero es en *septima*; el segundo en *novena*, y el tercero tambien en *septima*.

Yà dexo dicho en varias partes, que el encuentro en las disonantes por movimiento de las dos voces, no tiene otro abono q̃ suponer la falsa por la consonante inmediata que le sigue; y no siguiendose consonante, no tiene abono. A la primera *septima*, le sigue otra disonante, que es *novena*, y à la *novena*, otra *septima*, de donde le sigue, que no tienen ninguna consonante por quien poder suponer ninguna de ellas, por si, no pueden, por que son falsas: luego es *glossa* impropria.

A mas de los encuentros que ay con la voz que sirve de *Baxo*, hiere en la *segunda menor* con el *Tiple* primero, con quien le sigue otro encuentro por movimiento de las dos en *segunda*, que todo esto es motivo de aumentar la disonancia en este periodo.

Tambien ay dos *quintas* con el *Contralto*, aunque estas no aumentan la impropriedad de la *glossa*, porque son la una perfecta, y la otra falsa, y es licito su uso. Pero por todas las razones antecedentes, segun mi dictamen, deve ser condenado el uso de *glossas* semejantes.

No son menos usados en la musica estrangera semejantes periodos de *glossa*, que es el que figurarè aqui.



En este periodo de musica, ay dos encuentros en *septima*, como se puede notar: el uno està à lo que alça el primer compàs, y el otro à lo que alça el segundo. Practican mucho los Estrangeros en su musica encuentros de semejantes modos.

Ay diferencia de el uno, porque en el primero mueven las dos voces despues de el para la especie consonante; y en el segundo solo mueve la una. Pero assi para el uno, como para el otro, no se que razon se pueden tener para su abono, pues siempre que se usa la especie disonante por movimiento de dos voces, deve passar inmediatamente la una à la consonante, sin mover la otra; y esto de grado, sea subiendo, ò baxando; para que la falsa pueda suponer por especie buena: regla, que el Arte tiene dispuesta, para que toda *glossa* sea bien ordenada.

Despues de el primer encuentro, buelven à mover las dos voces à un tiempo à la *docena*, sin dár salida alguna al encuentro de la *septima*: porque aunque quieran dezir, que se supone por la *decena* que le sigue, es impropria suposicion, por quanto son dos movimientos diferentes de las dos voces, y no ser en ninguna de ellas el mismo lugar donde fue el encuentro de la falsa.

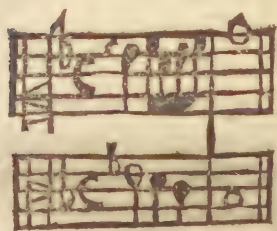
Quando despues de el encuentro de la disonante mueve la una para passar à la consonante, la que no mueve, ocupa el mismo lugar donde fue el encuentro, y por esso se supone la disonante por la consonante. Moviendo las dos, como mueven, no puede suponer el encuentro por la con-

consonante , por ser diferente el lugar que ocupan las dos voces : y por esso es suposicion impropria.

En el segundo encuentro , tambien ay impropriedad , porque aunque la una voz no mueve para pasar à la consonante despues de el encuentro de la falsa , pero como la que mueve no es de grado , antes bien vâ de muy lexos à la consonante , no es *glossa* muy propia , aunque no con tanta impropriedad como la primera , por dos razones. La una , porque sola una voz mueve para ir à la consonante : y la otra , por ser con figuras mas diminutas , que no tiene tanto lugar de sentirse la disonancia.

No obstante , hablando rigurosamente , no hallo razon , para aprobar dichas especies.

No es menos usada de los Estrangeros la que se sigue aqui figurada.



En esta *glossa* ay dos encuentros en *sexta* ; y aunque en el segundo tiene cabimiento la suposicion de *octava* , por pasar à ella de la disonante , pero en la primera , no hallo que pueda suponer por consonante alguna , porque la *quinta* que es adonde vâ despues de el encuentro de la *sexta* por ella , por no cantar de grado , y porque si supone por *quinta* , son dos

quintas , pues no media entre ellas mas que el encuentro de la falsa. Y como la disonante no puede suponer por si (como he dicho muchas vezes) es preciso que se quede sin abono , ò que la abone la consonante que se sigue : abono , no lo puede tener por si , la *quinta* que se sigue es de salto , aviendo precedido otra , con que son dos *quintas*.

Y assi resuelvo , que dicha *glossa* , deve ser reprobable por las razones dichas. Los Compositores que la usan , tan solamente pueden tener la razon para practicarla , que como es con figuras diminutas , ofende poco al oido su disonancia , pero no por esso dexa de ir contra las reglas de el Arte , assi en dexar sin abono la falsa , como en dâr dos *quintas*.

Son innumerables los periodos de *glossas* , que hallamos en la musica estrangera executados , unos que usan de las disonantes con propiedad , y otros con impropriedad grande , que si de todos huviera de escribir , no cabrian en muchos , y mas crecidos Volumenes : pero assi por lo que dexo dicho , como por los exemplares que dexo figurados , puede el Musico saber como deve usar la *sexta* por *glossa* , que es la falsa que he tratado , assi en este , como en el Capitulo antecedente. Y proseguirè quando lo pidiere el caso de algunas posturas extraordinarias : que en el Capitulo siguiente pasarè à tratar , de como se usan otras disonantes por *glossa*.

CAPITULO VI.

DE LA GLOSSA QUE AY EN LAS LIGADURAS
de apariencia : y como no la puede aver en la ligadura
perfecta.

TOdas las especies disonantes, que es recebido su uso en la musica, se practican por *glossa*, aunque de dos especies. Vna es, quando se passa con velocidad por ellas, para hazer transito de una consonancia à otras; y otra, quando se haze alguna detencion con alguna figura, no muy diminuta, assi como en algunas apariencias de *ligadura*, que deteniendose en la falsa, como si lo fuera realmente, desliga al mismo tiempo que la *ligadura* verdadera.

A algunos Practicos les parece, que esto no es *glossa*, por no ser con figuras diminutas, por tener echa aprehension de que solo es *glossa* todo lo que canta velozmente. Pero yà dexo dicho en el Capitulo primero, que *glossa* es, entender dos, tres, ò mas puntos por uno solo.

Quando una voz està con apariencia de *ligadura*, y no lo es, entiendese aquella especie falsa, como si estuviera en la consonante que se sigue; y quando es assi, no puede dexar de ser *glossa*. Segun esta especie de ella, se usan todas las disonantes, suponiendo por consonantes, como de la otra que he explicado en los Capítulos antecedentes, que es quando se passa con velocidad por las falsas, y proseguirè de una, y otra, por ser materia muy necessaria, para poder componer con propiedad.

Hazense *ligaduras* de apariencia en la *novena*, en la *septima*, en la *quarta* de Tritono, en la *quarta* perfecta, y en la *quinta* menor: y en esta siempre; porque es especie en quien no se puede hazer *ligadura* realmente perfecta, como explicarè adelante.

Quando la *novena* se liga por la parte aguda, siendo voz superior la ligada, siempre es *ligadura* aparente, porque no lo puede ser en realidad, por faltar las circunstancias que deve tener una perfecta *ligadura*. Como son, poder prevenir en la misma falsa que ha de ligar, y aver de desligar en especie imperfecta, sin que se precise à mover el Baxo. Dexè yà bastantemente explicada esta materia de *ligadura* en el Libro Primero de esta Segunda Parte, y por ello aora no digo mas de ella; pues tan solamente es el intento el tratar en este lugar lo que toca à la *glossa*, que es en quanto à lo que tiene de *ligadura* de apariencia. Llamola assi, porque parece lo que no es; parece *ligadura*, y es *glossa*.

Hallase en *novena* una voz ligada, y desliga en la *octava* de el Baxo; especie en que no puede desligar, por ser perfecta. Querer suponer la *octava* por *sexta*, ò *tercera*, fuera impropriedad grande; porque la suposicion es para abonar la especie, y la que en si es bonissima, no tiene lugar la suposicion de otra: y por tanto, no puede tener cabimiento por este lado la inteligencia de dicha *ligadura*. Pero lo tiene considerando la disonante, como consonante; esto es la *novena* por *octava*. La *novena*, como es especie falsa, y en ella no se puede hazer *ligadura* perfecta, no ay otro modo de abonarla, que suponerla por *octava*, que es la especie consonante mas proxima.

Pues

Pues què es esto sino es *glossa*? *Glossa* no es entender uno por otro. No supone la *novena* por *octava* en casos semejantes? Es cierto, que no puede aver duda, en que es así, que ay *glossa* quando ay una especie que supone por otra.

La *novena*, siempre que se liga por arriba, no puede ser sin *glossa*, porque no se deve entender, que es *ligadura* perfecta.

En la *septima* se puede ligar realmente, y puede ser tambien *ligadura* de apariencia. Quando la *ligadura* es con todas aquellas circunstancias necesarias que deve tener, es *ligadura* perfecta, y sin *glossa* alguna: porque para la prevencion, supone la especie en que previene por lo que es. Si consonante, por consonante, y si disonante, por disonante. Al tiempo que liga, tambien supone la *septima* por sí; y al tiempo que desliga, sea en *sexta*, ò *tercera*, supone por la que fuere.

Y como cada especie se entiende por lo que es en todas las partes que concurren en la *ligadura*, por esto he dicho que no ay *glossa* en ella. Pero quando es *ligadura* de apariencia, como lo puede ser tambien de *septima*, tiene lugar la *glossa*.

Ligadura de apariencia en la *septima*, es quando otra voz carga en la *sexta* al tiempo de el ligar. Semejante à lo que se verá figurado.



Aquí liga el *Contralto* en *septima*, y carga el *Tenor* en la *sexta* al mismo tiempo que se forma la *ligadura*; y aunque ha avido muchos Compositores de opinion que devia ser reprobable semejante postura, no hallo que puedan tener razon fundamental para ello, pues no ay mas razon para que se permita la apariencia de *ligadura* en la *novena* que en la *septima*: pues si aquella se abona suponiendola por *octava*, que es la consonante mas proxima, esta se puede abonar suponiendola por *sexta*, que es la consonante mas cercana. A mas, que si se considera entre las dos voces particulares, como entre el *Contralto*, y *Tenor*, es-

tán en la misma postura que quando es la *novena* con el *Baxo*, y si aquella se tiene por *ligadura* de apariencia, tambien se puede tener esta por lo mismo: y así se deve entender, que la *septima* supone por *sexta*, que es la *glossa*.

Pero así de la *novena*, como de la *septima*, la *glossa* de que he hablado se entiende respecto à la voz que liga, porque respecto à la voz que haze padecer, sea de el *Baxo*, ò otra, la puede haver tambien al mismo tiempo que la ay en la que liga. Como sucede muchas vezes, que recibiendo el *Baxo* la *ligadura* de *novena*, al tiempo de el desligar, aviendo de ser en la *octava*, mueve el *Baxo*; y por razon de su *glossa*, desliga la otra voz tal vez en *decena*, y tal en *sexta*, &c.

Tambien con la de *septima* puede suceder lo mismo quando es de apariencia, como se puede ver aquí practicado.



Entiendese por *glossa* en el *Tiple* la *ligadura*, por ser solo de apariencia; pues la *septima* supone por *sexta*: y en el *Baxo* ay *glossa* de el mismo modo pues el *re mi*, que don *minimas*, supone todo por *re*, como si estuviera un compás en él, antes de subir al *fa*.

De el mismo modo que en la *novena*, y *septima*, quando son *ligaduras* de apariencia, puede ser en las demas falsas, que à mas de la *glossa* de la voz que liga, la puede aver en el *Baxo*, ò en qualquiera otra que la haga padecer.

La *ligadura* de *quarta*, dixé en el Libro Primero de esta Segunda Parte, Capitulo 10. que era *ligadura* de *segunda* entre las voces particulares, y que rigurosamente no lo era de *quarta*, aunque los Practicos corrientemente la llaman assi. Y yo, conformandome con el comun estílo de la practica, haré lo mismo, como lo he hecho en muchas partes.

Esta *ligadura* puede ser tambien de apariencia, y lo es siempre que se halla otra voz en *tercera*, ò *decena* al tiempo de formarse la *ligadura*: y en tales casos, supone la *quarta* por *tercera*; lo qual es *glossa*. Y quando assi sucede, ordinariamente la ay tambien en la voz que ocupa la *tercera*, ò *decena*, porque mueve al tiempo que desliga la otra: pero en caso que no mueva, será la *glossa* solo en la voz que liga.

En la *quarta* de *Tritono* nunca se puede hazer *ligadura* perfecta, assi como dexé dicho de la *novena*; quando se liga por arriba. Y aunque muchas vezes se practica en dicha *quarta*, pero es siempre aparente, la qual no puede ser sin *glossa*. En quanto à las *ligaduras* de *quarta*, ay esta diferencia: que en la que es de *quarta* perfecta, puede aver *ligadura* perfecta, y tambien no siendo mas que de apariencia. En la *quarta* de *Tritono*, ha de ser siempre aparente, porque en ningun caso tiene lugar la *ligadura* perfecta: y siempre que la ay en ella, supone por *tercera*.

La que no puede ser de apariencia, es la *ligadura* de *segunda*, ò de *novena* por abaxo, porque siempre que la ay en dicha especie, ha de ser *ligadura* perfecta: y solo en esta dexa de tener lugar la *glossa* (digo, respecto à la *ligadura*, y à la voz q̄ liga) aunque la puede aver al tiempo que previene, y al tiempo que desliga, pero no al tiempo que liga, porque no puede suponer otra especie, que la misma (se ha de entender lo que digo al tiempo que se forma) porque bien puede aver *glossa*, durante el tiempo determinado que ay para estár en la falsa.

La *ligadura* de *quinta menor*, es singular entre todas las de las otras falsas, porque unas son siempre de apariencia, suponiendo la voz que liga por el punto donde desliga: como son la *novena* por arriba, y *quarta* de *Tritono*. En otras puede aver *ligadura* perfecta, y tambien aparente: como es en la *septima*, y en la *quarta perfecta*. Y en todas las de apariencia, no puede dexar de aver *glossa* en la voz que liga.

La de *segunda* por abaxo, siempre ha de ser *ligadura* perfecta, porque

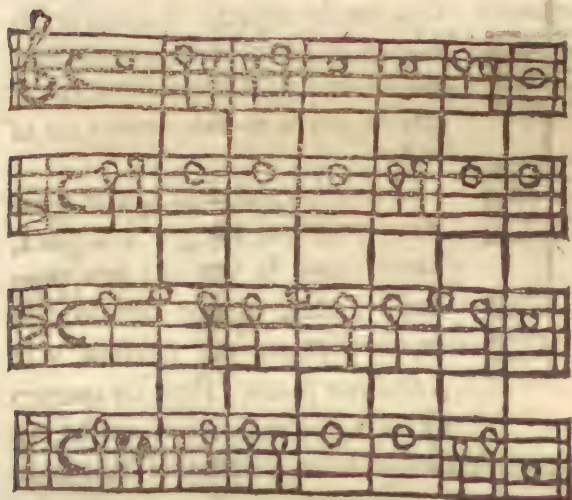
que nunca admite *glossa* en ella. La *quinta menor*, sobre ser siempre *ligadura* de apariencia, y jamás *ligadura* perfecta en dicha especie, no obstante no admite *glossa* la voz que liga, pero si siempre el *Baxo*, que es el que la recibe, ò la haze padecer.

He dicho, que no admite *glossa* la voz que liga, porque en las otras *ligaduras* de apariencia, el punto donde liga, supone por el inmediato que se le sigue, que es donde desliga: pero en esta no, porque supone cada uno por el puesto en que està. Como, si la voz liga en *Fefaut*, y desliga en *Elami*, no supone uno por otro, sino es que *Fefaut* supone por *Fefaut*, y *Elami* por *Elami*: pero en la voz que recibe la *ligadura* que siempre es el *Baxo*, es donde no puede faltar la *glossa*, porque no supone la *quinta menor* al tiempo de formar la *ligadura*, por lo que es, sino es por el punto sobre quien desliga.

Como hallandose en el *mi* de *Befabemi* al tiempo de la formación de la *ligadura*, y al tiempo de el desligar en *Cesolfaut*, supone el punto antecedente, que es sobre quien se forma por el que se sigue, que es sobre quien desliga. La *quinta menor* es una falsa que jamás puede suponer por si, como la *septima*, y *segunda*, que estas puestas en *ligadura*, suponen por lo que son, y es la razon, por poderse hazer *ligadura* perfecta en ellas.

Pero como en la *quinta menor* no se puede hazer sino es que sea de apariencia, no puede suponer por si propia, ni para prevenir *ligadura*, ni para ligar.

Esta es una falsa en quion se permite prevenir la *ligadura* por encuentro de dos voces frecuentemente; pero es porque no supone por ella, si por la especie inmediata à que passa el *Baxo*, que unas vezes es *sexta*, y otras *quarta*. Como se podrá ver en las diferencias que aquí figuraré.



En la primera *ligadura* que ay, supone el encuentro de el *Baxo* por *sexta*, que es la especie à que passa inmediatamente. En la segunda, supone por *quarta* el encuentro de la *quinta menor*, que es la especie que se sigue à ella. En la tercera, que recibe la *ligadura* en la *quinta* falsa, aviendo prevenido en la *quarta*, supone como sino mo-

viera el *Baxo*; y assi es como si fuera *ligadura* de *quarta*.

Sobre todas ellas ay *glossa* en el *Baxo*, porque se deve entender uno por otro: pero en la voz que liga, todos los puntos suponen por el lugar donde està cada uno: y este es el motivo que tuve para dezir en el Libro Primero, que la *ligadura* de *quinta menor*, era *ligadura* perfecta de

segunda entre las voces particulares: y en quanto al *Baxo* tan solamente se ha de considerar que sirve como acompañamiento; pues aunque este falte, no falta la perfeccion à la *ligadura*: y como parte que no sirve para su perfeccion, se permite en èl la *glossa*, suponiendo siempre la *quinta* por otra especie, como dexo dicho.

Esta es la singularidad que tiene la *ligadura* de *quinta falsa*, que si se considera con el *Baxo*, es tan solamente de apariencia: pero si se considera sin èl, es *ligadura* perfecta, por concurrir en ella todas las circunstancias necesarias à la perfeccion de una *ligadura* de *segunda*; como puede notar el curioso, considerada con reflexion.

En todas las demás *ligaduras* que se hazen entre las voces particulares, siendo perfectas, concurren las mismas circunstancias: que es, no aver *glossa* en la voz que liga; pero ordinariamente la ay en el *Baxo*: como se puede ver en las *ligaduras* que se llaman de *quinta perfecta*, por acompañarlas el *Baxo* con *quinta*, aunque ellas son de *segunda* entre las voces particulares; en quienes es preciso que mueva el *Baxo* para que las voces puedan desligar en especie imperfecta con el, segun la comun practica. Al modo que en la *ligadura* de *quinta menor*.

En otras *ligaduras* perfectas, que son de *segunda* entre las voces, se practica muy comunmente el hazerlas de *novena* por arriba con el *Baxo*; y consideradas con èl son de apariencia, porque, ò ha de aver *glossa* en la voz que liga, ò en el *Baxo*. Si es en la voz, supone por *octava*; si en el *Baxo*, por la especie à donde mueve.

Donde puede aver alguna duda, si son *ligaduras* de apariencia, ò no, es en las que son semejantes à la que aqui se verá figurada.



Donde se puede fundar la duda si ay *glossa*, es en la *ligadura* primera, por la razon que no desliga en la especie que naturalmente deviera, pues perteneciendo en la postura que està, desliga en *sexta mayor*, desliga en la menor.

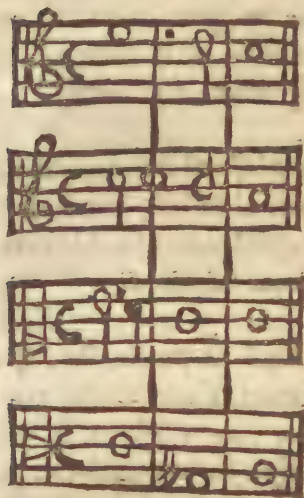
Sobre lo qual digo, que es *ligadura* perfecta, sin *glossa* alguna, en quanto à la voz que liga, pues cada especie supone por lo que es, la *septima* por *septima*, y la *sexta* por *sexta*. Pero en quanto

al *Baxo*, que es quien la recibe, ay *glossa*, porque mueve al tiempo que desliga la otra voz, subiendo de el punto blando al fuerte.

La segunda, y tercera *ligadura*, son tambien *ligaduras* perfectas, aunque de *septima* entre las voces particulares, no ay *glossa* en ellas, ni tampoco en el *Baxo*, por suponer cada especie por lo que es. Y aunque en la primera *ligadura* de las dos ultimas ay *glossa*; pero no al tiempo que liga, que es en el sentido que se ha de entender lo que digo: que la fuerza la tiene la *ligadura* (como he dicho otras vezes) al passar de un com-

compàs à otro. Y qu ando la *glossa* es passada la fuerza, no por esso dexa de ser *ligadura perfecta*.

La que no puede ser *ligadura perfecta*, si tan solamente de aparien-
cia es la que algunos hazen en la *quarta diminuta*. Semejante à la que
aqui se verà figurada.



Esta es *ligadura de apariencia* tan sola-
mente, la que no puede ser sin *glossa*: por-
que la *quarta* en que ligà el *Tiple segunda*,
no pue de suponer por *quarta*, porque es *quar-
ta diminuta*, y disonante, de modo, que
por su mal efecto, es excluido su uso de la
musica (digo con el *Baxo*, y solo de este mo-
do la usan algunos Compositores. El tiempo
que està en la *quarta* supone por *tercera*,
porque si de otro modo se entenderà, seria
obrar contra las reglas de el Arte, pues es es-
pecie disonante, y no tiene cabimiento, sino
es suponiendola por consonante, mayormen-
te no siendo capáz para hazer *ligadura per-
fecta* en ella.

Y como la *tercera* es la especie mas proxima, y à la que inmediata-
mente passa de la *quarta*, por esso supone por ella.

Toda *ligadura*, que tan solamente sea de apariencia, no puede ser
sin *glossa*, porque es preciso suponer la *falsa*, sea la que fuere, por la
especie consonante donde desliga: y solo puede ser *ligadura perfecta* la
de *segunda*, y *septima*, aunque la de *septima*, tambien puede ser de apa-
riencia, como dixè arriba.

He querido explicar con expression la *glossa* que puede aver en quan-
to à lo que es *ligadura*, porque es importante el estàr qualquier Com-
positor en dicha materia, para poder resolver muchas dificultades, que
à vezes se les ofrece componiendo.

CAPITULO VII.

DE LA PROPIEDAD, O IMPROPIEDAD QUE
puede aver en la *glossa*, aviendo prevencion de *ligadura*, assi en
la voz que la haze, como en la que la
recibe.

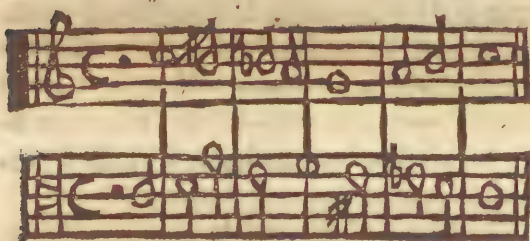
Y A dexo dicho, que no puede aver *ligadura* de apariencia en que
no aya *glossa*: dirè aora, como assi en las *ligaduras perfectas*, co-
mo en las de apariencia (en qualquiera *falsa* que fueren) la puede aver
en la parte de la prevencion, y puede dexar de averla.

Y à dexo escrito, y explicado en el Libro Primero de esta *Segunda
Parte*, como la *ligadura* tiene tres partes: que son, la de prevenir, la
de ligar, y la de desligar. Dexo explicado en el Capitulo precedente
la *glossa* que puede aver, y como se deve entender en la parte mas
prin-

principal, que es el ligar, y la materia de este será, de la que puede aver en la parte de la prevencion.

Esta se deve considerar, assi en la voz que previene la *ligadura*, como con la que con quien previene: puede ser en cada una de ellas, y tambien con las dos. Segun la comun practica, es tanto el tiempo de la prevencion, como el de la *ligadura*: porque las que se hazen con *semibreve*, es medio compàs el tiempo determinado, para cada una de sus partes. La prevencion en el segundo movimiento de el compàs, la segunda parte de la *ligadura*, es todo el dár siguiente, y el tiempo en que desliga, es en el alçar de el mismo.

En la parte de la prevencion, no puede aver *glossa* al fin, porque no puede aver *ligadura* si la ay. Pero la puede aver al mismo movimiento de compàs antes de el punto en que se ha de quedar ligado. Mas claramente se entenderà lo que explico, viendolo aqui figurado.

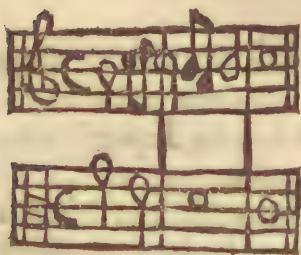


Aquí se puede ver, que assi en el *Tiple*, como en el *Tenor*, ay *glossa* en la prevencion de la *ligadura*, pero es con grande impropriedad, porque la *glossa* quita la *ligadura*. Sale el *Tiple* de la primera que haze al

punto fuerte de *Befabemi*, como haziendo prevencion para ligar en el compàs siguiente: y aunque algunos practicos han tenido por *ligadura* postura semejante, no lo es, ni puede serlo, que aunque el que se sigue al dár està tambien en el mismo Signo, que es el fundamento que alegan para dezir que es *ligadura*, devieran advertir que ay *glossa*, porque ay movimiento; y en la *ligadura* no se permite dicha *glossa*: (digo en el transito de un compàs à otro.)

Y en que ay movimiento no ay duda, pues baxa quatro comas la voz de el punto fuerte al blando, y aviendo movimiento, ò *glossa* en el transito de el compàs, no puede aver *ligadura*.

Lo mismo sucede en el *Tenor* quando haze transito de el quarto al quinto compàs: y assi se ha de tener por regla sin excepcion, que no puede aver *glossa*, ni movimiento, si ha de aver *ligadura* en el transito de la primera à la segunda parte de ella. Pero la puede aver en el tiempo determinado que ay para la prevencion, y en el que ay para estar ligado en la falsa, siendo como se verá aqui figurado.

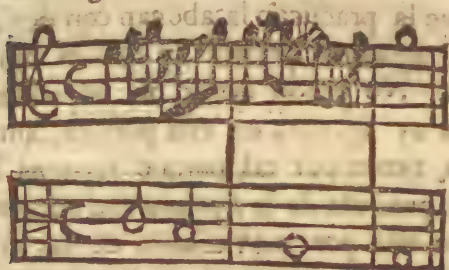


Quien viere esta *ligadura*, le parecerà que es diminuida, pero no lo es en quanto à *ligadura*, aunque lo es en quanto à las figuras, pues aunque se haze con *minima*, es lo mismo que si se hiziera con *semibreve*, por razon de la *glossa*, que ay antes, y despues de el transito de un compàs à otro.

Las dos *corcheas* que ay al alçar de el compàs antes de la *minima*, suponen estar en su mismo lugar, y de el mis-

mismo modo las que ay despues de ella. Haziendo, pues, el computo de las dos de antes con la *minima*, y de las dos que ay despues, se hallará, que entre todas tienen el mismo valor de un semibreve: de donde puede inferir el Musico no ser *ligadura* diminuida; y que es lo mismo en la postura que está, que si ligará con semibreve al alçar.

La *glossa* que puede aver en la prevención de la *ligadura*, y despues de ella, se ha de entender al mismo tiempo que es esta, que es, antes, y despues de el transito de un compás a otro. Y aunque es el transito con *minima*, advierto, que puede ser tambien con qualesquier otras figuras menores. Como para mayor claridad, se puede ver en el periodo siguiente.

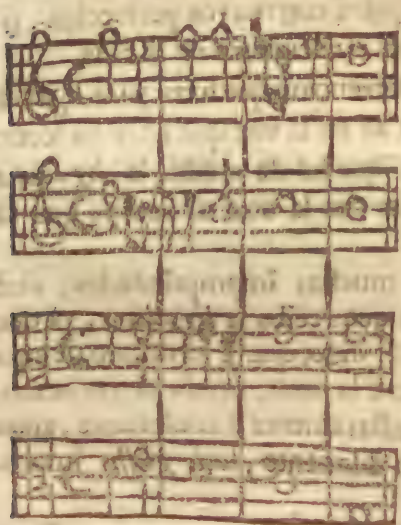


En esta *ligadura* de *septima* que haze el *Tiple*, es *glossa* de la prevención de ella todas las figuras que ay en el alçar de el compás, porque suponen todas las *corcheas* que ay por la última. De esta haze transito, así a la *seminima*, como al movimiento de el

compás siguiente, donde es la formación de la *ligadura*, continuando la *glossa* despues de ella, hasta que buelve a alçar el compás; que es donde tiene obligacion de desligar. Y aunque se forma la *ligadura* con figuras diminutas, se ha de considerar como si fuera con *semibreve*, porque toda la *glossa* que ay antes, y despues, supone por el.

Si reparare alguno de poca experiencia, en que passa de un compás a otro con dos figuras distintas; y que no es *ligadura*, por no ser con una sola el transito, advierto, que aunque son dos, es como si fuera una sola, porque no ay movimiento para pasar de una a otra: pues solo se deve tener por movimiento, quando sube, o baxa. Que el dividirse en dos figuras estando las dos en un mismo signo, es permitido, por razón de accentuar la letra en lo que se cantá.

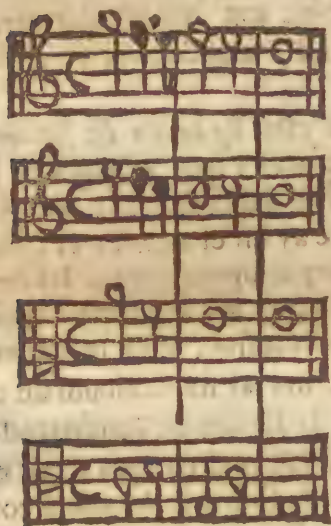
Tambien puede aver *glossa* en el tiempo destinado que ay para la prevención, y no en el que ay para ligar: y al contrario, que la puede aver despues de aver ligado, sin averla auido al tiempo de la prevención. Vno, y otro se verá puesto en practica en el periodo que se sigue.



En la *ligadura* primera, que es la que haze el *Tiple* segundo, ay *glossa* al alzar de el compás, que es al tiempo que previene la *ligadura*, pero no la ay en el compás siguiente la que ay; supone toda por el puesto donde previene, y liga; la qual *ligadura* se supone hazeilla con figura *semibreve*; ya que por la mitad de el supone la *glossa* que ay, y la otra mitad, se supone en la falsa que liga, pues se halla en ella todo el tiempo destinado a una perfecta *ligadura*; no desligando hasta el tiempo que le toca.

La segunda *ligadura* la haze el *Tiple* primero, empleando todo el tiempo que pertenece à la prevencion sin *glossa* alguna; pero la ay despues de aver ligado durante el tiempo que le corresponde à estàr en la fàlfa: pues las dos *corcheas* que llenan el movimiento de el dâr, suponen por el punto en que liga.

Algunos Practicos usan de la postura siguiente, la qual abonan con la razon de *glossa*.



En esta postura, no tan solamente ay *glossa* en quanto à la prevencion de la *ligadura*, si en quanto à la essencia de ella. Los que la practican la abonan con dezir, que es *ligadura* perfecta, y que es muy sonora. No puedo dexar de responder, que no ay *ligadura* en esta postura, aunque la tienen por tal, porque repugna la *glossa*; pues usa de la *septima* con encuentro en ella por movimiento de las dos voces: y para que huviera *ligadura*, no avia de mover el *Tiple* como mueve; porque el fin que tuvieron los Antiguos quando ordenaron el poner las fàlfas en *ligadura*, el que precediessè la prevencion à

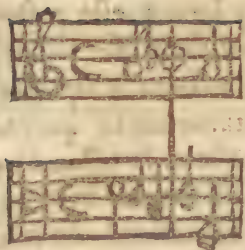
ella, fue para que no se pudiesen usar las fàlfas por movimiento de las dos voces, por excusar la imperfeccion que causa en la mèlodia semejante uso de las disonantes. Y que sea por movimiento de las dos, no se puede negar, porque mueve el *Tiple* de *semitono*, subiendo al mismo tiempo que mueve de *quinta*, baxando el *Tenor*.

Dizen, que como se despide de *corchea*, y el movimiento no es mas que de *semitono*, es como sino lo huviera; yà por el poco tiempo que està fuera de el *fa*, yà por ser leve el movimiento. Pero no pueden negar que lo ay; y aunque sea leve, no tiene lugar en este caso la *ligadura*, por carecer de prevencion; porque esta deve ser siempre en el mismo puesto donde ha de ligar.

Si suena bien semejante postura, es por la semejança que tiene con la *ligadura*, pero no porque lo sea: y sonarà con mayor perfeccion, si no fuera por movimiento de las dos voces el encuentro de la fàlfa.

No tan solamente puede estàr en la prevencion que haze para ligar la *glossa*, sino es, que muy comunmente la ay en la voz que haze padecer: porque puede aver por ocasion de la voz que ha de recibir la *ligadura* encuentros en todas las especies disonantes con la otra al tiempo que yà à prevenir la *ligadura*.

Y porque puede ser dicha *glossa* con muchas impropriedades, dirè aora de el modo que ha de ser en la voz que recibe la *ligadura*, yà que hasta aqui he dicho de la que liga. Y assi digo, que si al mismo tiempo que la una voz previene para ligar, mueve la otra, siendo el encuentro en especie disonante, ha de passar inmediatamente à consonante, antes que mueva el compàs: porque si es à otra disonante, serà *glossa* impropria, semejante à esta.



Es muy grande la impropriedad que tiene esta postura, porque despues de el encuentro en la *septima*, passa à otra disonante, que por serlo tanto, està excluido su uso de la musica totalmente: porque tiene una *coma* mas que la *septima mayor*, y quatro menos que la *octava*; y comunmente la llaman los Prachicos *octava falla*. Y aunque fuera disonante de las que estàn puestas en practica, fuera reprobable, por no aver en todo aquel movimiento de compàs especie buena, por quien poder suponer el encuentro de la *septima*: que como es de las disonantes mas ingratas al oido, necessita de abono con especie consonante que temple su dureza. En el exemplar que pondrè aora, se veràn tambien dos falsas, la una despues de el encuentro de la otra; sobre lo qual dirè lo que siento.



Segun mi dictamen, tan reprobable es esta postura, como la que puse arriba, aunque ha auido Maestros que la han querido defender: diziendo, que el encuentro es en la *quarta*, especie que rigurosamente no es disonante, y que à la que passa inmediatamente, es *quinta menor*, especie, en donde es permitido prevenir *ligadura*, siendo por encuentro: y que no siendo la *quarta* especie disonante, y en la *quinta menor* se permite prevenir *ligadura*: son razones, por las quales se abona bastantemente la postura.

Respondo, que si la *quarta* no es especie disonante, tampoco es consonante, y no siendolo, no puede passar por tal, y que si en la *quinta menor* se permite prevenir *ligadura*, es siempre precediendo à ella especie consonante, y a esta precede la *quarta* que no lo es: causando por esta razon muy mal efecto su disonancia, la qual aumenta mucho el encuentro en la *septima* de el Baxo con el *Contralto*. Y mas por la razon de la *quinta* falta que forma el dicho *Contralto* con el *Tiplé* al mismo tiempo que encuentra el Baxo con la *quarta*.

Es postura muy disonante, y como tal, deve ser reprobado el uso de ella: pero puede ser muy sonora, si en el Baxo, y en el *Contralto* se figura *Bemol* en *Besabemi*, como aqui se verà.



priedad de la *glosa*, así en aquella, como en esta.

Pero advierto acerca de el encuentro de la *quarta*, pasando à la *quinta menor*, que si fuere sin encuentro en *septima* al mismo tiempo, no será reprobable, por las razones que diré despues de visto, como vâ aquí figurado.



Diferenciase esta postura de la de arriba, en que quando el *Teyor* encuentra en la *quarta* con el *Tiple*, tan solamente ay encuentro en la *novena*, de donde se puede inferir que son mucho menos las fallas, pues no solo tiene de menos esta el encuentro de la *septima*, sino es que tambien la *quinta* falla, que en la otra forma el *Contralto* con el *Tiple*.

Y aunque en esta ay entre el *Tiple*, y el *Contralto septima*, es entre los dos *ligadura perfecta*; y para con el *Baxo*, son todas las que suponen especies consonantes: y por todas estas razones tiene muchos mas grados de sonoridad esta postura que la de arriba, por lo qual es muy propia, y se puede practicar.

Dixe arriba, que en todas las especies disonantes practicables, puede aver encuentro quando se previene *legadura*, como aya especie consonante por quien pueda suponer. En la *novena*, y *quarta* de *Tritono*, se verá practicado à un tiempo en lo que figuraré aquí.



Tres singularidades se pueden notar en estas posturas. La primera, en que el *Tiple* primero al segundo compàs se halla en forma de ligadura, donde se puede dudar, si lo es, ò no. La segunda es en el encuentro de *novena* con el *Tiple* al tiempo que el *Baxo* previene la ligadura. La tercera es, el encuentro de *segunda* que ay al tiempo de desligar el *Contralto* en el quarto compàs con el *Tiple* segundo.

En todos estos encuentros puede aver alguna duda de si es licito su uso, lo qual irè declarando. Y comenzando desde el primero, digo

de la *ligadura* que haze el *Tiple* de *quarta* que se puede dudar sobre ella, si es, ò no es *ligadura*. Si lo es, no desliga en especie imperfecta, porque el encuentro de la *novena* supone por *octava*. Si no lo es, porque se usa como especie consonante, no siendolo la *quarta*, ni sus compuestas.

Lo cierto es, que son razones que parece que hacen alguna fuerza; pero deseando dár solucion à ellas, digo, que no se ha de tener por *ligadura*, porque de ella no tiene mas que la apariencia: pues atendido rigurosamente no ay especie disonante alguna, la qual es preciso, para que sea perfecta *ligadura*. No ay mas que la *quarta* que dexe de ser especie consonante en la postura; pero tampoco es especie disonante, como dexo explicado en el Libro Primero de esta Segunda Parte, Capitulo 9. Y no siendo disonante, no se puede ligar, que aunque se liga ordinariamente, dexo dicho en el lugar citado, que es *ligadura* de *segunda* entre las voces particulares, por causa de ponerse otra en *quinta* al mismo tiempo. Pero como aqui no ay otra voz en *quinta*, que pueda formar *segunda* con la *quarta*, no puede aver *ligadura*.

Y pues es bastante prueba todo lo dicho, de que no la ay, dirè aora, como se deve entender, y es, que dicha *quarta*, ò *onena* (que es su compuesta) supone por *décena*; que es, como si cayera al mover el compàs en ella.

Y si à esto respondieren, que es al tiempo de dár, y que por tanto no puede suponer el tiempo de compàs mayor, digo, que se ha de suponer el tiempo *ternario*; y assi, ay suposicion de tiempo, y suposicion de especie. El encuentro de la *novena* supone por *octava*, considerado cada movimiento de el compàs por si: pero considerado todo el compàs donde se halla dicha *quarta*, se ha de entender, que es un solo periodo de *glossa* el que ay en èl, como si todo el compàs estuviera la voz de el *Tiple* en *Gesolreut*; que supuesto el tiempo que he dicho, no es mas un compàs de *compasillo*, que la tercera parte de uno de *ternario*.

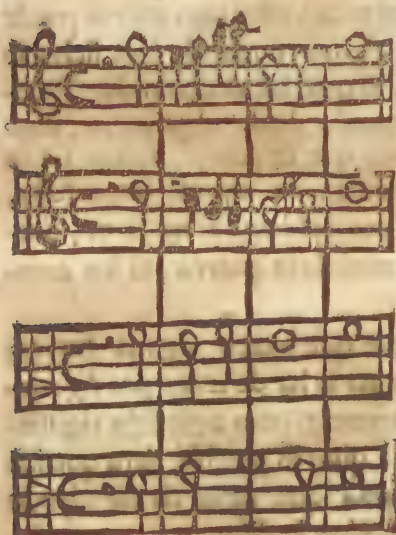
De el mismo modo se ha de entender la *glossa* que ay en el *Contralto* al mismo tiempo, que aunque encuentra con la *quarta* de *trisono*, se deve entender como sino moviera de *Gesolfaut* en todo el compàs,

suponiendo el mismo tiempo *ternario* en dicha *glossa*.

Que no sea tambien *ligadura*, confirmalo el salir à la *novena* de ella, la qual supone por *octava*, como he dicho; y si fuera *ligadura*, avia de salir à especie imperfecta: y assi, todo el compàs es *glossa*, y se le deve dár la inteligencia que he dicho arriba.

Acerca de el encuentro que ay al tiempo que desliga el *Contralto* en *segunda* con el *Tiple* segundo, digo, que en la *ligadura* no ay *glossa*; pero la ay en el *Tiple* segundo, que supone la mitad de el compàs por *Alamire*, y la otra mitad por *Delafolre*.

No menos se puede dudar en la *glossa* siguiente, si està con la propiedad que deve.



Algunos Maestros han practicado *glossas* semejantes, que han sido reprobadas por otros de contraria opinion, cargando la consideracion en el puntillo, que es *septima* al segundo compàs en el segundo *Tiple*: fundados, en que no es *ligadura*, y que fuera de ella no puede suponer ninguna falsa por si; y que esta *septima* indica no suponer por especie consonante, por ser al dár de el compàs.

Fundanse para dezir, que no ay *ligadura*, en la desigualdad de sus partes; pues se detiene la mitad de el tiempo en la falsa, y no mas de el que avia de estar. Bien pudiera responder à esto;

que es *ligadura* diminuida; pues entendiendola assi, tiene todas las condiciones de una perfecta *ligadura*.

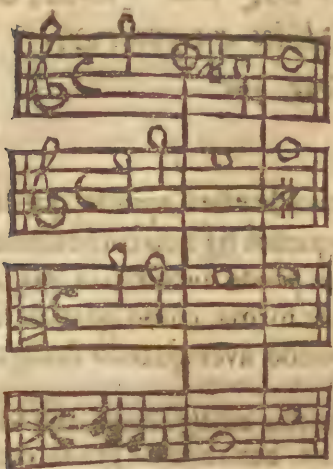
Pero quando no quieran entenderla assi, ay otra razon en su abono; y es, que no supone por *septima*, sino es por *sexta*, que es la especie à que passa inmediatamente. Y si instaren à esto, que es al dár de el compàs donde no se admite suposicion dando en falsa, digo, que la *novena* siempre que se ligà por arriba, supone por *octava*, y con la circunstancia de ser toda la mitad de el compàs: y no ay mas razon, para que tenga lugar la suposicion en la *novena*, que en la *septima*; mayormente citando mucho menos tiempo en ella. A más, de que si viene al dár de el compàs, assi la *ligadura* de *novena*, como este modo de usar la *septima*, supone el tiempo de *ternario*; teniendo la consideracion de que comienza la suposicion un compàs, ò dos antes, que es al que corresponde al primer movimientito de el *ternario*; y de este modo no viene dicha falsa al principio de compàs, sino es que viene à la segunda, ò tercera parte de el.

Esta es la inteligencia que se deve dár en quanto al uso de la *septima*, que en quanto à los encuentros que se figuen sobre la prevencion de la *ligadura* de el *Baxo*, assi el de la *quarta* de *triton*, como el de la *novena* de el *Tiple* primero, que tambien es *septima* con el *Contralto*, suponen estas falsas por las especies consonantes à que pasan; suponiendo el mis-

misimo tiempo *ternario*, por quanto está supuesto en el mismo compás; que si no lo estuviera, podian suponerse à *compás mayor* estos encuentros.

Mi dictamen es, que se le deve dàr la inteligencia que he dicho à semejante *glossa*; que entendida assi, es muy propria, mayormente no oponiendole à la buena sonoridad, como no se opone.

En la que figurarè aqui, se podrá notar, en que consiste la propiedad, ò impropiedad de ella:



Algunos Maestros han impugnado esta *glossa* por la impropiedad que dicen ay de dos *docenas* inmediatas, quando el *Tiple* primero previene la *ligadura*, que aunque encuentra en la *once*na con el *Tenor*, supone por *docena*, que es adonde passa inmediatamente, aviendo sido tambien *docena* antes de el movimiento de el *Tiple*.

No hallo que tengan razon para decir que sean dos *docenas* successivas, porque de la una à la otra median dos especies, que son *trece*na, y *once*na. Y aunque la *once*na, por ser compuesta de la *quarta*, no es especie consonante, y por esto no supone por si, pero esta la *trece*na antes que es compuesta de la *sexta*, que es consonante, y toda consonante, supone por lo que es: y mediando especie consonante entre dos especies perfectas de un mismo genero, no pueden ser successivas; y por tanto, no se va contra la regla de su prohibicion. De donde se infiere, que no son dos especies perfectas inmediatas.

Tambien ponen el reparo de la impropiedad de la postura, en que la segunda *docena* se usa impropriamente, por no ser conforme ordena la regla, se deven practicar las especies perfectas à quatro. Pero à esto respondo, que el encuentro por movimiento de las dos voces, no es en la *docena*, si no es en la *once*na: que quando passa à la *docena* el *Tenor*, el *Tiple* no mueve, y como no sea por movimiento de las dos voces à un tiempo, es lícito el usar las especies perfectas, sea subiéndolo, ò bajándolo à qualquier numero de voces que fuere; como dexo ya explicada en varias partes esta materia, especialmente en el Libro Primero de esta Segunda Parte.

Mi sentir es, que dicha *glossa* no es impropia por ningun lado, y por tanto, deve ser reprobable su uso, pues à ninguna regla se opone, ni le falta perfecta melodia.

Todos los exemplares de *glossas* contenidas en este Capitulo, son acerta de la prevencion de *ligadura*, assi en quanto à la voz que la haze, como en quanto à la que la recibe. Y aunque quisiéra escribir de todos los modos que puede ser, fuera intentar un imposible, he querido tractar estos pocos, para que por las razones alegadas sobre ellos, se puedan resolver otras muchas *glossas*, que en la prevencion de *ligadura* puede suceder hazerle: para lo qual se deve observar la maxima que dirè. Siendo la

glossa en la voz que liga, para que no aya impropriedad en ella, no ha de aver movimiento en el tránsito de un compàs á otro, aunque lo puede aver antes. Si es la voz que recibe la *ligadura*, puede usar el encuentro en qualquiera falsa, como se liga consonante por quien pueda suponer.

CAPITULO VIII.

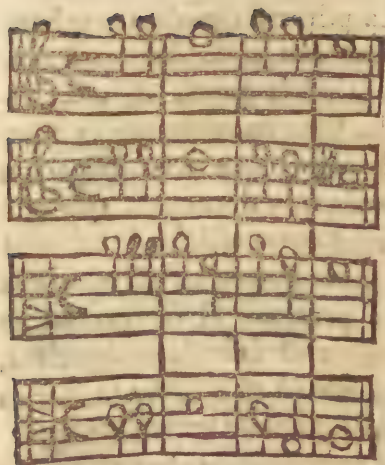
DE LA GLOSSA QUE PUEDE AVER AL TIEMPO
que sale de la ligadura, y de las impropriedades que puede aver
en ella, en quanto á la voz que
liga.

NO es menos esencial el explicar la materia de este Capitulo, que la de los dos antecedentes; porque si en aquellos ha sido conveniente el tratar de la propiedad, è impropriedad que puede aver en la *glossa* en las dos partes de la ligadura, assi quando se forma, como quando se previene, en este ha de ser explicar la que puede aver quando desliga, que es la tercera parte de ella.

Es regla inviolable, que de toda falsa puesta en *ligadura* aya de desligar en especie imperfecta la mas cercana, baxando de grado despues de el tiempo determinado que ay para estàr en la disonante. Y porque muchas vezes se ofrece aver *glossa* al tiempo de el desligar, advierto, que puede ser, yà en la voz de la *ligadura*, ò yà en la que la recibe. Tratarè primero de como deve ser en la voz que liga. Sobre lo qual advierto, que en dicha voz no puede aver *glossa* al mismo tiempo que le toca el desligar, aunque la puede aver antes, y despues; porque al tiempo determinado deve baxar de grado: y sino fuere en especie imperfecta, serà por razon de aver *glossa* en la voz que recibió la *ligadura*; porque sino la ay, no puede dexar de desligar en especie imperfecta, sea *tercera*, ò *sexta*. Pues si la *ligadura* es de *septima*, no aviendo *glossa* en la voz que le recibe, precisamente ha de ser en *sexta*: y si de la *quarta*, ha de ser en *tercera*; y si liga en *segunda*, tambien en la *tercera*: porque no aviendo movimiento en la voz que la haze padecer, precisamente han de ser estas las especies con que encuentre al descender de grado de las disonantes dichas. Que en caso que aya movimiento en la voz que recibe la *ligadura* al mismo tiempo, serà otra la especie donde desligue, pero serà por razon de la *glossa*, y no por la voz que sale de la *ligadura*: pues en tanto dexara de aver *glossa* en ella, en quanto no salte para desligar.

Y en caso que no baxare de grado, serà aver *glossa* en ella, y serà impropria.

Algunos Maestros de estos tiempos, y siendo buenos Practicos, han practicado en algunas partes de sus Obras el desligar de la *septima* en la *quinta* saltando: semejante à las posturas que se veràn figuradas.



Bien se puede notar como el *Contralto* desliga de la septima en la *quinta* saltando. Las razones con que abonan sus Autores semejantes posturas, son las dos siguientes. La primera, que la voz que liga, es por hazer el *Canto Llano* de tercer *Tono*, y que por la fuerza de el, es bastante motivo para no desligar de grado. La otra razon que alegan es, que el salto es el menor que ay, y que pues lo poco se reputa como sino fuese, este pequeño salto se puede reputar como sino saltará.

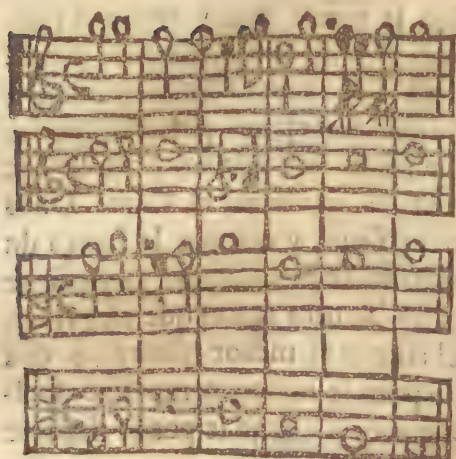
Aunque por el rigor de el *Canto Llano*, parece que haze fuerza la razon, no hallo que sea bastante motivo, porque el *Canto Llano* es voluntario, y el desligar de grado es forzoso. El *Canto Llano* es voluntario, porque se puede dexar de poner; ò yà que se ponga, puede estar en diferente disposicion, que no sea en forma de *ligadura*: pues la voz que sirve de *Baxo*, està al arbitrio de el Compositor el ponerla de el modo que quisiere, y aun el *Canto Llano* que cante con diferentes figuras.

Pero no està à su arbitrio el desligar en la *quinta* de salto, por ir contra una regla tan principal, como es la de desligar de grado.

A la segunda razon respondo, que aunque lo que es poco es reputado por nada, no se entiende en este caso: porque no es poca imperfeccion saltar à una regla tan importante. Que aunque el salto es pequeño, la impropriedad es grande; como es facil la prueba. De la falsa deve desligar en la especie imperfecta, y desliga en la *quinta*, que es perfecta, luego no desliga donde deve. Suposicion de otra especie, no puede aver por dos razones: porque si la ay, ha de ser suponiendo la *quinta* por otra especie consonante; como por *sexta*, que es donde deve desligar, y una especie consonante no puede suponer por otra; porque lo que es bueno por si, no tiene necesidad de abono.

La otra es, que para que sea verdadera suposicion, ha de aver à lo menos parte de lo que se supone: en dicha postura no ay *sexta*, que es por la que avia de suponer la *quinta*: luego es falsa suposicion: y assi, no le hallo que tenga fundamento la razon que dan, de que siendo pequeño el salto, se ha de entender como sino lo huviera. Segun mi sentir, es impropria, postura semejante, porque ay *glossa* en ella al mismo tiempo que desliga, que es donde no la puede aver, por no poder suponer una especie por otra, en quanto à lo que es la voz que liga.

En el periodo de musica, que figurarè aora, se podrá ver al tiempo que se puede hazer la *glossa*, de modo que estè con propiedad.



La primera *ligadura* que haze el *Contralto*, es de *septima*; y aunque sale à la *quinta* de ella saltando, se ha de notar, que es antes de el tiempo que tiene obligacion de desligar, y durante el que està destinado para està en la *falsa*; y à semejante tiempo es permitida la *glossa*: pero no al tiempo que le pertenece el salir de la *ligadura*, que à este yà vâ à la *sexta*, que es la especie donde le toca desligar.

Al tercer compàs liga en *quarta* el primer *Tiple*, y desliga al tiempo que deve en la *decena*, acabando de llenar el compàs con la *glossa*, hecha al tiempo que es permitido.

La *ligadura* siguiente que haze el mismo, es en *septima*; y sale de ella antes de el tiempo determinado; pero es propia la *glossa*, por permitirle à semejante tiempo: que quando deve desligar, yà se halla en la *sexta*; pues desligue al tiempo que deve en la especie imperfecta, aunque aya *glossa* despues, serà hecha con propiedad. Porque la impropiedad solo consiste en que salte; ò en que no sea baxar cantando de grado al salir de la *falsa*.

A vezes succede salir antes de tiempo de la disonante, à la especie imperfecta, y puede ser en tales casos propia la *glossa*, y tambien impropia. Serà propia, si al tiempo que tiene obligacion de desligar, se halla en la misma especie imperfecta, aunque aya salido antes de el tiempo de la *falsa*. Però serà impropia, quando antes de el tiempo determinado sale à la especie imperfecta, y al tiempo que devia salir se halla en otra, semejante à lo que aqui pondrè en practica.

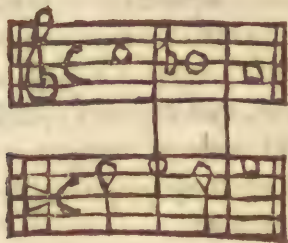


En todas las *ligaduras* que haze el *Tiple* primero, sale de la *falsa* antes de el tiempo en que tenia obligacion de desligar; pero es *glossa*; y supone como fino saliera hasta el tiempo determinado. En la ultima que haze, sale de la *falsa* como en las antecedentes, pero al tiempo que deve salir à la especie imperfecta, encuentra con la *quarta*, que aunque supone por *tercera*, es muy mala *glossa*. Porque no desliga en la especie imperfecta mas cercana, que es la *sexta*.

Que aunque quieran dezir, que la especie inmediata despues de la *falsa* es *sexta*, no es en ella donde desliga, porque no es al tiempo destinado en que deve desligar: que al tiempo que le toca, es quando encuentra en la *quarta*, que aunque supone por *tercera*, especie imperfecta, no es la mas inmediata à la *falsa*: y assi digo, que *glossa* semejante es reprobable.

Prac-

Practícase mucho estando el *Baxo* en forma de *ligadura*, poner otra voz en *quarta*, y sin mover la voz particular, desligar el *Baxo* en *quinta menor*. Y aunque esta materia la toqué en el Primer Libro, Capitulo 10. pero por la duda que en ello puede aver de si es *glossa*, me ha parecido bolver à tratar en este lugar de ella. El exemplar pondré aqui para que mejor se entienda lo que diré.



No será mucho, que aya quien entienda que esta es *ligadura* perfecta, como se que algunos la tienen por tal: por la razon de parecerles, que el *Tiple* haze padecer al *Baxo* con la *quarta*, pero no hallo razon, por la qual se pueda tener por *ligadura*, porque la *quarta* no es especie disonante. Y aunque no es

tampoco consonante, como lo dexo explicando en los Capítulos 9. y 10. de el Primer Libro, sino es que tiene el medio, basta con que no sea disonante, para no ser capáz de padecer, ni hazer padecer.

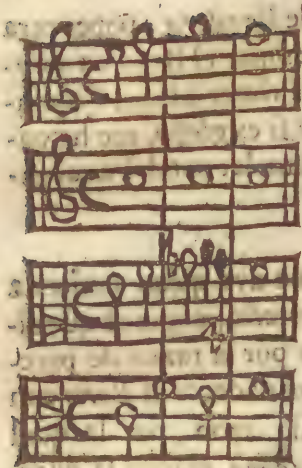
Pues como dixe en el lugar citado, se puede usar como disonante, ò como consonante, segun la dispusiere el Compositor: pero en este caso, ni es de un modo, ni de otro, porque es entre solas dos voces. Que el usarla como disonante, ò como consonante, consiste en las especies con que se acompaña. Quando se haze *ligadura* en ella, y otra voz acompaña con *quinta*, passa por disonante por razon de la *segunda*, que se forma entre las dos voces. Quando se acompaña con *sexta*, passa por consonante por el buen efecto de sonoridad que causa la *tercera*, que se forma entre la *sexta*, y la *quarta*, haziendo un agregado todas las especies de perfecta sonoridad.

Pero como en el exemplar propuesto, no ay voz que la acompañe, se queda en aquel grado sonoro, que naturalmente tiene, que es el medio, entre consonante, y disonante: y como por si no es disonante, no puede ligar en ella, ni hazer padecer.

Y por esta razon no se deve tener por *ligadura*, aunque tiene apariencia de ella. Desliga en la *quinta menor*, que es otra circunstancia que confirma no ser *ligadura*, porque es especie falsa: y de toda disonante deve desligar en especie imperfecta.

Que se quiera dezir que es *glossa*, no se puede por no averla en una; ni en otra voz. Porque donde ay *glossa*, se supone uno por otro: y en semejante musica, las dos voces suponen como cantan. De donde se infiere claramente que no ay *glossa*. Y no obstante, dicha postura suena bien: y solo por esta razon, se puede usar.

Víase tambien dicha *quarta*, acompañada con otras voces, y aunque parece ser la misma postura, se diferencia en lo que diré despues que aqui se vea figurada.



La diferencia que ay de esta postura à la de arriba, es, que en aquella no ay *ligadura*, y en esta si, y tambien en que aqui ay *glossa* en la voz que ocupa la *quarta*, y en aquella no. Aqui, como es à mas numero de voces, ocupa la *novena* una, la que la haze ser *ligadura perfecta*.

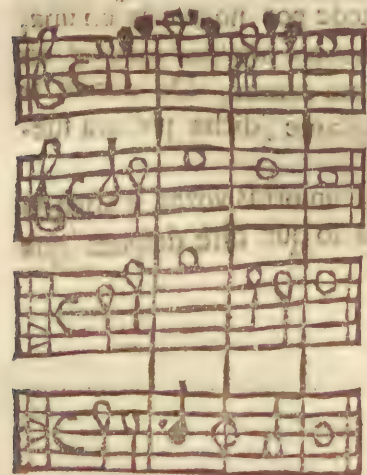
La que ocupa la *quarta*, supone como si estuviera en la *quinta*, porque hallandose en *Besfabemi* quando es *quarta*, sube à *Cesolfaut* quando desliga el *Tenor*, que es *sexta*: y assi supone como si estuviera todo el compàs en *Cesolfaut*. Y es suposicion muy propria, porque ay parte de lo que supone.

La *segunda* que forma quando està en la *quarta* con la otra voz que està en la *quinta*, se abona con la suposicion de que las dos se hallan en la misma especie. Aunque advierto, que para que esta *glossa* tenga abono, se ha de suponer el tiempo *Ternario*, porque la *segunda* entre las dos voces viene al dâ de el compàs, y no basta suponer el de compàs *mayer*.

Otros practican esta misma postura sin *glossa* en la voz que se halla en *quarta*, deteniendose en el mismo puesto para que desligue en *quinta menor*, en todo semejante al exemplar que puse arriba de solas dos voces. Pero assi, no hallo que se conforme con las reglas de el Arte, aunque (como yà dixi) no suena mal. El mayor acierto, segun mi dictamen, serà el usarla con *glossa*, segun dexo figurada en la postura de à quatro: porque siendo assi, tiene la misma sonoridad, y es mas conforme à las reglas de el Arte.

Tambien digo, que aviendo una voz en *novena*, ò *segunda*, ay *ligadura perfecta*, y las voces que ocupan las otras especies, se han de considerar, no como esenciales de la postura, si como accidentes que sirven para dâ aumento à la armonia. Y aunque no se conformen rigurosamente con las reglas de el Arte, pueden tener algun disimulo no faltando à la buena sonoridad.

Algunos buenos Practicos han usado la postura que pondrè aqui: sobre la qual dirè lo que sintiere.



El motivo que tienen los Maestros que practican semejante postura en sus Obras, es fundado en dos razones. Notele primero, que hallandose el *Tenor* en forma de *ligadura* en el segundo compàs, carga el *Contralto* en la *septima* al mismo tiempo, y el *Tiple* segundo en *novena*. Es la especie *septima*, la que con ella nunca se practica hazer padecer al *Baxo* puesto en *ligadura*, porque no puede desligar en especie imperfecta por encontrar con la *octava*, al modo que la *novena* quando se liga por arriba.

Pero

Però una de las razones en que se fundan los que abonan esto, es, en que assi como la *novena* ligada por arriba es *glossa* que supone por *octava*, alli la *septima* ligada por abaxo, supone por *octava* de el mismo modo: y que si es permitida la *glossa* en la *novena*, tambien se puede permitir en la *septima*, pues tan disonante es la una como la otra.

La segunda razon en que se fundan es, en que entre las voces particulares se practica con mucha frecuencia el hazer padecer con la *septima* à la voz baxa; y que si fuera mala musica, no se practicara entre las voces particulares: y pues entre ellas se usa, tambien se puede usar con el Baxo. Porque toda *ligadura* que se puede hazer con el, se puede hazer con las demás voces; y todas las que se pueden recebir con qualquiere de ellas, se puede tambien con el Baxo.

Razones son muy bien fundadas; de modo, que si la postura tuviera tanto de sonora, como de bien probada, no avia que responder à ellas. Pero no dexaré de dezir lo que siento. Y es, que todas las reglas de el arte son dirigidas à la mas perfecta armonia, y melodia; y toda postura de voces, quanto mas sonora, està mas conforme à reglas de buena musica.

La *novena* puesta en *ligadura*, es verdad que admite *glossa*, porque supone por *octava*, y suena bien: la *septima* ligada por abaxo, puede suponer de el mismo modo que la *novena* por *octava*; pero no es tan sonora postura. Y aunque me pueden responder, que què mas tiene para la sonoridad, el que la *ligadura* sea mas en *novena* que en *septima* siendo la una, y la otra falsa, desligando de qualquiere de las dos en la *octava*?

Digo, que es grande la diferencia, porque aunque no està en la qualidad de las especies, està en la disposicion de ellas. No està en la qualidad de las especies, como he dicho, porque tan disonante es la *novena*, como la *septima*; y tan *octava* es donde desliga de la una, como donde desliga de la otra.

Però notele, que la *novena*, es mayor intervalo que la *octava*; y la *septima*, menor. Vnà de las circunstancias naturales, que concurren en toda falsa ligada para el efecto sonoro, es, que quando desliga de la disonante, sea à menor intervalo que el que ligò; (entiendese no moviendo la voz que recibe la *ligadura*.) Y es, porque naturalmente, quando mas distantes estàn los extremos de qualquiera especie, es tanto menos sensible; y quanto mas proximos, lo es mas.

La *novena* no es tan sensible como la *segunda*, por la agudeza de el extremo alto: y assi en las disonantes, es algo mas templada su aspereza quando son compuestas, que quando son simples, por estår mas apartados sus extremos. Y por esta razon, quando los Musicos antiguos dispusieron la *ligadura* para que se practicasse, fue de modo, que saliesse de qualquiere de ellas à consonancia de menor intervalo: que por el aumento de armonia que tiene, por ser menor, se hiziesse menos sensible la aspereza de la falsa.

Quando se liga en *novena* por arriba, y tiene su salida à la *octava*, passa de especie de mayor intervalo, à especie de menor; y por esto naturalmente no es tan disonante, como quando desliga de la *septima* en la *octava*; porque en semejante postura haze tranlito de disonante de

menor intervalo, à consonante de mayor: y esta es la razon de ser menos sonora la ligadura de *septima*, desligando en la *octava*; que quando desliga en la misma de la *novena*.

A la segunda razon que se usa entre las voces particulares, y que no se tiene por mala musica, respondo: que ay *Baxo* con el qual se forman otras especies consonantes, que disimulan la aspereza que puede causar entre las voces particulares el desligar de la *septima* en la *octava*. Y es lo mismo en quanto à la sonoridad el ligar en *novena* por arriba, que el ligar en *septima* por abaxo, aviendo *Baxo* sobre quien cargue dicha ligadura.

Porque no ay mas diferencia de ser *septima* à ser *novena*, que mudar los extremos; poniendo el de la parte grave en la parte aguda; y al contrario, el de la parte aguda en la parte grave.

Y asentando mi dictamen en esta materia, digo, segun las razones alegadas, que semejante postura no se deve hazer, quando es la voz mas grave la que liga en *septima*: pero si, quando la ligadura es entre las voces particulares, aviendo *Baxo* sobre quien se formen otras especies consonantes, que con su aumento de armonia, templen la aspereza de la falsa.

Todo lo dicho en el contenido de este Capitulo, es quanto à la *glossa* que puede aver en la voz que liga, al tiempo de el desligar. Pero en quanto à la voz que recibe la ligadura, dirè en el Capitulo siguiente las impropriedades que puede aver en la *glossa*, que puede hazer.

CAPITULO IX.

DE COMO LA VOZ QUE RECIBE LA LIGADURA, puede hazer *glossa* al tiempo que se desliga de toda falsa.

DE todo lo que dexo escrito acerca de la *glossa* en las ligaduras, se puede inferir la diferencia que ay en ella, y es, que en la voz que padece en la falsa al tiempo determinado de el desligar, no tiene cabimiento la *glossa*; porque ha de ser descendiendo de grado, y à especie imperfecta; pero la puede aver en la voz que recibe la ligadura en todo tiempo.

Dexo yà bastante escrito de el modo que se pueden hazer las *glossas*, al tiempo de prevenir, y al tiempo de ligar; y en este Capitulo dirè, como al tiempo de salir de la ligadura, puede la voz que la hizo padecer, *glossar*; que es lo mismo, que hazerla formar otra especie diferente de à la que tenia obligacion de salir.

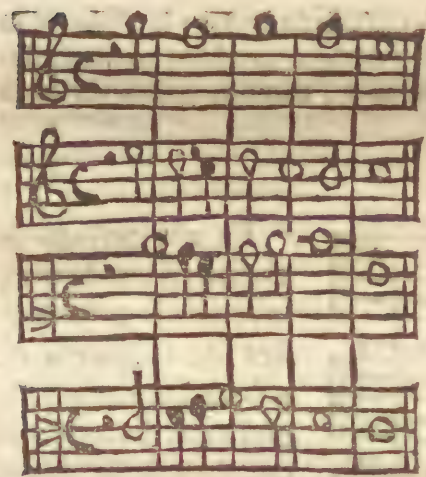
De la *septima*, ay obligacion de desligar en la *sexta*: y muchas vezes desliga en *tercera*. No por ocasion de la voz que ligò, si por razon de el *Baxo* que recibì la ligadura, porque mueve; el qual movimiento es *glossa*, por usar de la *tercera* en lugar de la *sexta*. Y lo mismo se ha de entender en qualquiera otra falsa que se liga: como si el *Baxo* liga en *segunda*, deviendo desligar en la *tercera* con la voz que la haze padecer, tal vez desliga en *sexta*, porque mueve la voz para ir à ella. Y

siem-

siempre que se pone una especie en lugar de otra, es *glossa*; y assi se ha de entender que la ay siempre que no desliga en la imperfecta mas cercana: pero es respecto à la voz que recibe la *ligadura*, y no à la que liga.

De todas las especies disonantes en que se haze *ligadura* perfecta, puede desligar en todas las demàs que se usan, assi consonantes, como disonantes, por razon de *glossa* en la voz que recibe la *ligadura*. Y aun en aquellas falsas que se hazen de apariencia, como son de *novena*, y *quinta menor*.

De la *septima*, puede desligar en *sexta*, en *quinta*, en *cuarta*, en *tercera*, y en *octava*, y de la *segunda*, y *cuarta*, en las mismas; como irè explicando. En varios exemplares de los que dexo puestos, se puede notar, que sale de la *septima*, yà à la *octava*, à la *quinta*, y à la *tercera*, siempre por *glossa* de el *Baxo*, que es el que recibe dicha *ligadura*: pero pondrè aora otros, para que se vèa como puede salir à la *cuarta*: y en el que se sigue ay ocasion de dudar, si es impropia *glossa*.



Liga el *Contralto* en *septima*, y por causa de mover el *Baxo*, desliga en la *cuarta* de *tritonos*; motivo para dudar si ay *glossa* en el *Tenor*: por que al mismo tiempo que sale el *Contralto* de la falsa, previene *ligadura* perfecta: Y por la razon de ser torzoso el puesto, por prevenir *ligadura*, parece que no puede ser *glossa*, pues no se puede entender por otro de lo que señala.

Si se atiende al *Contralto*, desliga en falsa: y aunque supone por la *tercera* que se sigue, no es en la es-

pecie que deve desligar, porque no es la mas cercana. La que està mas proxima, es disonante: luego no desliga como deve.

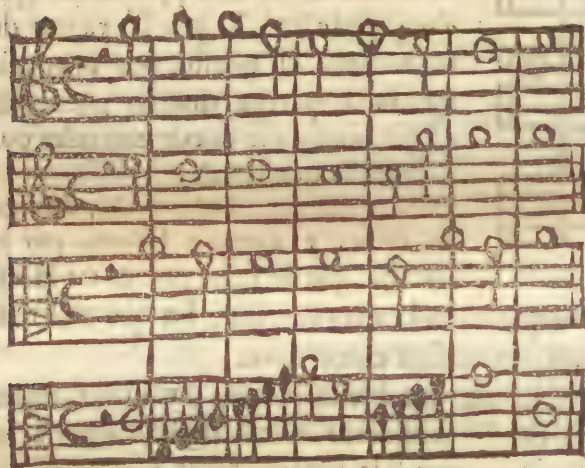
La inteligencia que se le ha de dár à esta postura, y à otras semejantes à ella, es, que no se ha de considerar como *ligadura* perfecta, si tan solamente de apariencia: como si la *septima* fuera *sexta*: assi como se considera por *octava* la *novena* ligada por arriba. De donde se ha de inferir, que la *glossa* es en el *Contralto*, y no en el *Tenor*, que es el que sirve de *Baxo*, porque en este, el punto sobre quien desliga el otro, supone por lo que es, por ser prevencion de *ligadura*. Y entendidas de este modo semejantes posturas, quedan abonadas.

Repárese en la que se sigue, que aunque parece no ser mucha la diferencia, se diferencia mas de lo que parece.



En *quarta*, es suponiendo por *tercera*, por razon de mover el *Tenor*, por esto està la *glossa* en èl, y no en la voz que liga: y assi, en postura semejante, no ay que poner duda alguna.

En las *ligaduras* de *quarta* puede ser tambien motivo la *glossa* de la voz que recibe la *ligadura*, para poder desligar tambien en qualquiera especie, assi consonante, como disonante, como se podrá ver en la practica que irè figurando.



En este periodo de musica, si bien se nota, se podrá ver, como desliga de la *quarta* en *octava*, por razon de la *glossa* que haze la voz que sirve de Baxo, que es la que recibe las *ligaduras*: pero supone la *octava* por *decena*, que es la especie en que desligaria sino huviera *glossa*.

En la primera, que es la que haze el *Contralto*, supone todo el compàs estàr el *Tenor* en *Gesolreut*: en la segunda, que es la que haze el *Tiple* primero, como si estuviera en *Delasolre*. En la tercera, que es tambien de el primer *Tiple*, como si estuviera en *Cesolfaut*. Y para que no se dude si es *glossa* impropria, advierto, que ay parte de lo que supone, porque toda la *glossa* de el compàs supone por el primer punto de èl. Y supuesto tambien el tiempo de *compàs mayor*, aunque es de un compàs la *glossa*, es lo mismo que ser mitad.

En la practica siguiente, se podrá ver como tambien puede desligar de la *quarta* en *quinta*.



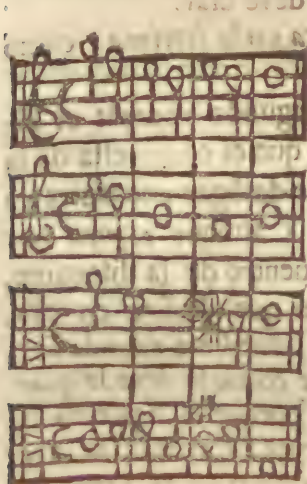
Las posturas que se ven en este periodo de musica, son muy poco usadas; tal vez en algunos por dudar, si es licito el salir de la *quarta* à la *quinta*, y en otros por no ofrecerles ocasion que los precise à hazerlo pudiendo ponerle las voces sin *ligadura*, no menos sonoras, y sin tener ocasion de dudar.

Pero no siento que pueda aver reparo en usar semejante practica, porque aunque sale de la *quarta* à la *quinta*, tiene el abono,

assi por la parte de la voz que liga, como por la que recibe la *ligadura*: pues puede considerar que ay *glossa* en la voz que quitiere de las dos. Si la considera en la voz que liga, puede suponer la que es *quarta* por *tercera*, assi como la *novena* se supone por *octava*: y en este caso seràn *ligaduras* de apariencia todas.

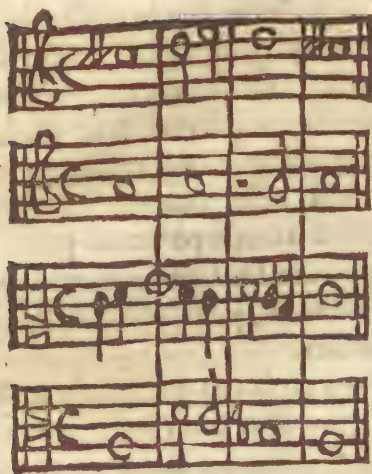
Si considera la *glossa* en el *Baxo*, supone como si estuviera quieto todo el compàs en el punto que dà; y considerada assi, son *ligaduras* perfectas; menos la que se haze sobre *Besabemi*, que tan solamente es de apariencia de qualquier modo que se considere, por la razon de ser en *quarta* de *trisona*.

En quanto à desligar en otra especie imperfecta à mas de la *tercera*; no ay inconveniente alguno para que sea tambien en *sexta*; pero no dexará de aver *glossa*, porque es inescusable el movimiento en el *Baxo*. Es muy poco usado, y ha causado por ello alguna duda en algunos Musicos, diciendo, que si fuera licita la practica de desligar de la *quarta* en la *sexta*, se hiziera con mas frecuencia: pero no es razon esta convincente, quando no se falta à la regla, que nos ensena se ha de desligar de la falsa en especie imperfecta; y es tan imperfecta la *sexta*, como la *tercera*. Pondré aqui su practica, para que mejor se entienda lo que digo.

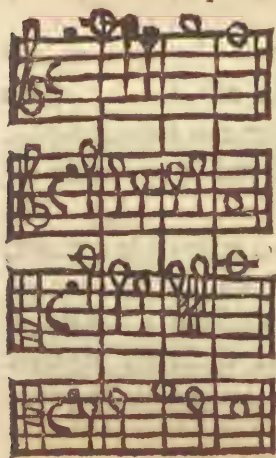


Aqui liga el *Contralto* en *quarta* al segundo compàs, y desliga en *sexta* por *glossa* de el *Tenor*. Es una postura muy sonora, y assi, por esto, como porque no falta à la regla de desligar en la especie imperfecta de la disonante, no ay razon para que sea reprobable su uso.

Tambien puede ser la *glossa* en la voz que recibe la *ligadura* de tal modo, que desligue de la *quarta* en otra *quarta*. Como se podrá ver aqui puesto en practica.



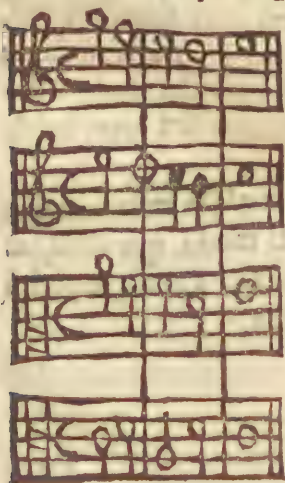
En esta postura liga en *quarta* el *Contralto* al segundo compás, y desliga en otra *quarta*, aunque passa luego à la *tercera*. Y algunos pueden pensar que la *glossa* està en la voz que liga, siendo *ligadura* de apariencia; pero no es assi, porque es *ligadura* perfecta: que la *glossa* està en el *Tenor*, que supone como sino moviera de *Delasolre*. Que si se mira con reflexion, se hallará, que no aviendo movimiento en el *Baxo*, ò *Tenor*, desliga como deve: y aun considerandola con *glossa*, està la *ligadura* perfecta, porque es de segunda con el *Tiple* segundo; y con este desliga en la *tercera*, que es la especie donde le toca. Y assi se ha de entender, que la *glossa* està en el *Tenor*, y sin impropriedad alguna. Tambien ha auido quien de la *quarta* ha desligado en la *segunda* de el modo que aqui figurarè; sobre lo qual dirè mi dictamen.



Ay mucha ocasion de dudar, en si la *ligadura* de *quarta* que haze el *Tiple* primero, està conforme à reglas de buena musica, porque desliga al tiempo que previene *ligadura* el *Tenor*, en la qual prevencion no ay *glossa*, pues no puede suponer por otro punto, que por el que està.

Y aunque quieran dezir, que la *ligadura* es de apariencia, y que supone el *Tiple* quando se halla en la compuesta de la *quarta*, como si estuviera en la *decena*, respondo: que al mismo tiempo que està en la *quarta*, se halla, que forma una *septima* con el *Contralto*, de la qual no tiene buena salida, porque es à otra *septima*. Y aunque con el *Tenor* tiene abono, no lo tiene entre las dos voces, que forman las disonancias; de lo qual resulta el mal efecto de la disonancia; por lo qual haze asperissima la postura, y por esso me parece que no se deve usar.

Tambien puede suceder desligar de la *quarta* en la *septima*, como està en el exemplar siguiente.



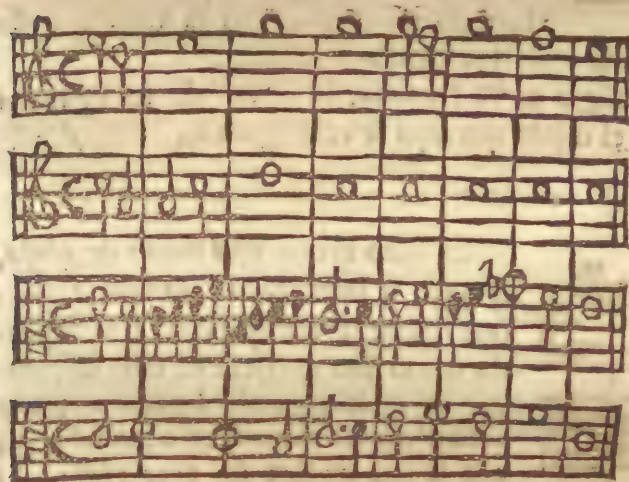
Quedase ligado al segundo compás el *Tiple* segundo en *oncena*, que es compuesta de la *quarta*, y al tiempo de desligar encuentra en *septima* con el *Tenor*. Y aunque supone por *sexta* por salvar el encuentro de la disonante, no se ha de entender que desliga en ella, porque no es la especie inmediata adonde ligò.

Y si se ha de entender como se deve, la *quarta* supone por *decena*, porque es *ligadura* de apariencia tan solamente: y à mas de aver *glossa* en ella, la ay tambien en el *Tenor* que sirve de *Baxo*; pues por el movimiento de el,

es el encuentro en la *septima*. Y assi se ha de entender, que en las dos voces ay *glossa* en dicha postura.

Si algun curioso reparare, en que el exemplar de arriba es muy semejante à este, y que aquel dixe, que era reprobable, y este no, digo, que està la diferencia, en que en aquel solo ay *glossa* en la voz que liga, porque la que recibe la *ligadura*, previene al tiempo que la otra desliga; pero en este ultimo, ay *glossa* en las dos, assi en la que liga, como en la que recibe la *ligadura*, pues las dos mueven; suponiendo al tiempo de el encuentro en la disonante el *Tenor*, como si aun no huviera movido de el *re*; y el *Tiple*, como si se hallara en la *decena* sin averle quedado ligado: y en esta diferencia consiste el ser mas sonora esta postura, que aquella, por lo que no deve ser reprobada.

De la *ligadura* de *segunda* que siempre es por abaxo, aunque donde deve desligar es la *tercera*, pero puede aver *glossa* en la voz que la haze padecer; y por razon de ella, puede ser en *sexta*, y à vezes en *quinta*, en *quarta*, y tambien en *segunda*. No pondrè ningun exemplar de desligar en *sexta*, yà por ser practica muy comun, y yà porque en varias partes he tratado de esta materia. Pero pondrè aqui un exemplar donde se podrá ver, como puede desligar en *quinta* perfecta, y tambien en *quinta menor*.



Sobre la primera *ligadura* que ay en el *Baxo*, notese, que siendo el *Contralto* uno de los dos que cargan en la *segunda*, por razon de la *glossa* que haze, desliga el *Tenor* en la *quinta perfecta* con el; pero supone el *Contralto*, como si estuviera todo el compàs en *Elami*.

Sobre la segunda *ligadura* de el *Tenor*, buelve à cargar el mismo *Contralto* en la *segunda*; y por razon de la *glossa* que ay en el, desliga el *Tenor* en la *quinta menor*: supone de el mismo modo que en la *ligadura* antecedente, como si estuviera sin mover todo el compàs; siendo la *glossa* toda de el primer punto.

Sobre la tercera *ligadura* de el *Tenor*, parece que puede aver alguna duda; pues aunque por la *glossa* de el *Contralto* desliga tambien en la *quinta perfecta*; pero se diferencia de la antecedente, en que previene *ligadura* en ella; y siendo prevencion de *ligadura*, no puede ser *glossa*; aunque no por esto dexa de tener abono la postura; porque ay otra voz en la *novena* sobre la *ligadura* de el *Tenor* con quien desliga en la *decena*; y por esta razon es *ligadura perfecta*: y como la falla està doble, es voz superflua la de el *Contralto* en tal caso; y puede desligar en la especie que quisiere. Y en caso que sola una voz fuera la que estu-

viera en *segunda*; y subiera al tiempo de desligar à prevenir *ligadura* à la *quinta menor*, como lo haze el *Contralto*, seria la *ligadura* de el *Tenor* de apariencia; pero no reprobable la postura, por no faltar la buena sonoridad en ella.

Tambien puede aver encuentro en la *quarta* al tiempo de desligar de la *segunda* siendo de el modo que aqui se puede ver.

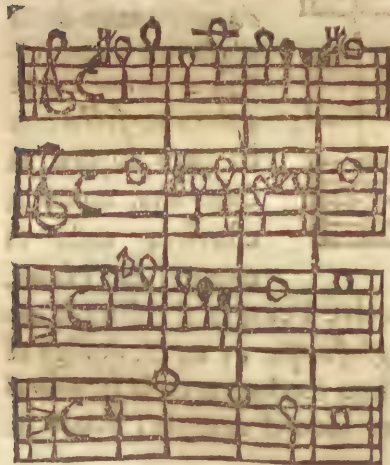


segunda al voz 2

femejante modo se podia tener por *ligadura perfecta*.

Tambien puede desligar en la *segunda*, sin dexar de ser *ligadura perfecta*, como sea de el modo que aqui se verá figurado.

segunda al voz 1

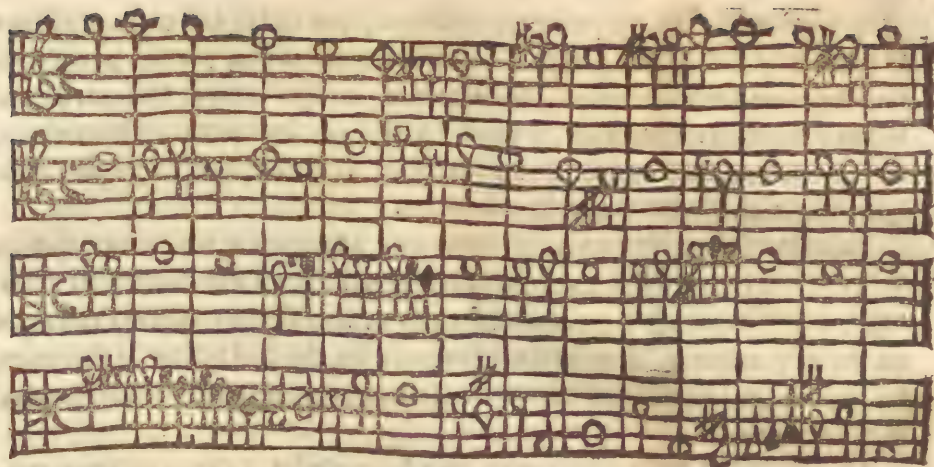


en la voz que la recibe la ay muy comunmente: pues à mas de suponerle por *octava*, y salir à ella frequentemente, puede à otras muchas especies, por razon de la *glossa* de la voz baxa; como son à *decena*, à otra *novena*, à *septima*, à *sexta*, y à *quinta perfecta*: lo qual figurare aqui.

Al tiempo de desligar el *Tenor*, se puede notar, como el *Tiple* primero que se hallava haziendole padecer con la *novena*, sube à la *quarta*, ù *oncena*; pero es *glossa* que supone, como sino moviera en todo el compàs. Y advierto, que puede aver impropriedad en la *glossa*, si de el encuentro de la *quarta* pasará à la *quinta perfecta*: porque en caso semejante, no desligava en especie imperfecta, aunque qualquiera de las otras voces estuviera en ella; menos que sobre la *ligadura* no estuviera doble la *segunda*, ò *novena*, desligando en *decena* con la una; que de

Es licito el usar este modo de *glossa*, quando le importa al Compositor, porque supone la voz que està en la *segunda*, como sino moviera en todo el compàs. Y en la *segunda ligadura*, que se hallan dobles las voces en la falta, yà con la una desliga sin aver *glossa*. El encuentro de la *segunda*, se abona con el *Vnisonus*, ù *octava* à que passa inmediatamente.

Aunque la *novena*, quando se liga por arriba, es *ligadura* de apariencia, porque ay *glossa* en ella; pero tambien



En este periodo de musica, se hallará, como por razon de la *glossa* que haze el *Baxo*, desliga de la *novena* el *Tiple* primero en otra *novena*, en *decena*, en *sexta*, y en *septima*: el *Tiple* segundo desliga tambien en *quinta* perfecta. De que se puede inferir, que en las *ligaduras* de *novena* por arriba, aunque son de apariencia, que no puede faltar la *glossa* por serlo, tambien la puede aver en el *Baxo* que las recibe: pero no porque desligue en la *decena*, se ha de tener por *ligadura* perfecta, porque es por el accidente de la *glossa* el desligar en imperfecta; que sino la huviera, avia de ser en la *octava*.

He querido tratar con expression de la *glossa* que se puede hazer en las *ligaduras*, tanto en la voz que padece, como en la que haze padecer, por parecerme ser materia importante à todo Compositor, para poder resolver muchas dudas que se ofrecen componiendo: que si con reflexion leyere todo lo que dexo escrito de ella, sabrà conocer las impropiedades que se pueden cometer faltando à las reglas de buena musica, y por el contrario, muchas posturas que dexan de executar algunos por dudar si se puede lícitamente: y estando en esta materia, puedan usarlas con libertad, con el seguro de ser buena musica quando la *glossa* està con propiedad echada.

CAPITULO X.

DE LAS COMPOSICIONES GLOSSADAS,
respecto à una voz por si, y de la diferencia que ay en la que es para
cantada, à la que es para pulsada en Instrumentos
Artificiales.

Todo lo que de la *glossa* he escrito hasta aquí, ha sido respecto à la conuinacion de una voz con otra, materia esencialissima en la musica, para el uso de las especies disonantes, tan necessarias para la variedad, como està para aumentos, y perfeccion de la armonia. Y yà que esta materia la dexo explicada suficientemente, passarè aora à tratar de las composiciones glossadas, diziendo el orden que se deve guardar en ellas.

No ignoran los Compositores Musicos, que todas las composiciones se reducen à ser de dos generos, unas para cantadas, y otras para executadas con Instrumentos. Distinguenle, en que las que son para cantadas, constan de sonidos, y letra, y las que son para instrumentos, tan solamente de sonidos. En unas, y otras tiene lugar la *glossa*, aunque esta se distingue segun la execucion.

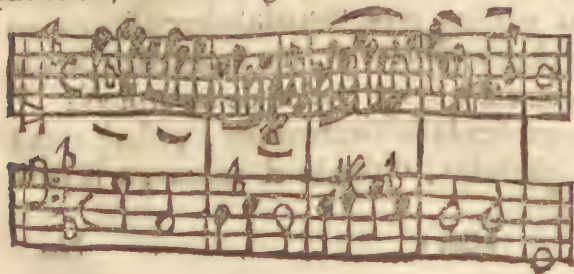
Es mas executable en los Instrumentos, aunque en unos mas que en otros: pues se ve por la experiencia, que en todo Instrumento flatulento, y con especialidad en el Organo, lo es con alguna ventaja mas que en los Instrumentos de cuerda. Que por esto, sin duda dixo Aristoteles, ser mas dulce, y suave el canto, quando es acompañado con *Flautas*, que con *liras*.

La velocidad de la *glossa* aumenta la melodia, y tanto quanto mayor es la execucion de ella, tanto con mayor suavidad, y dulçura lisongea el oido. De donde se sigue, que siendo mayor la execucion, tanto mas puede ser la velocidad de la *glossa* en los Instrumentos flatulentos, que en los de cuerda. Y como la mayor velocidad de los sonidos, aumenta la dulçura, y suavidad, por esto dize el Filosofo, que son mas suaves las *Cantilenas*, acompañadas con Instrumentos flatulentos, que con *liras*, ò instrumentos de cuerda.

Este nombre *glossa*, significa propriamente velocidad en los movimientos de los sonidos, segun el sentido vulgar: aunque como dexo dicho en varias partes, el sentido mas proprio es, tomar uno por otro. Pero acomodandome aora, segun estilo vulgar de los Musicos, que entienden por *glossa* los veloces movimientos de los sonidos, digo, que para este fin fueron inventadas las quatro figuras menores en la musica, con disminucion de valores, para que quando se hiziere transito por las especies disonantes por el diminuto tiempo de sus sonidos, no ofendiesse al oido.

Siempre que supone una especie por otra, es con figuras menores, y como convienen en la velocidad un modo, y otro, por esto se llama *glossa* toda aquella musica que canta con figuras diminutas.

En las composiciones que se hazen para cantadas, se practica la *glossa*, especialmente quando son de una voz sola; unas, en la voz; otras, en el acompañamiento; y otras en acompañamiento, y voz. En la musica estrangera, se usa mas en la voz que en España, y observan en ella tal disposicion, que tan solamente ponen letra en aquellas figuras por quien suponen las otras. Como v. g. si en un compàs ponen ocho *corcheas* que suponen por dos *minimas*, una al dár de el compàs, y otra al alçar, ò si por quatro *feminimas*, dos al dár, y dos al alçar, &c. Se pronuncia una sílaba en la primera figura de el movimiento de el compàs, que es por quien suponen las que se siguen. Mas clara será su explicacion, viendolo figurado.



En este periodo de musica glossado, ò otro semejante, no se pone letra ordinariamente mas que en la primera figura de cada movimiento.

miento de compàs , como se puede vèr en las *ligaduras* , que cada una de ellas se canta con sola una sílaba. Verdades , que no ay regla general en esto , porque el Compositor haze la *ligadura* de las figuras todo lo largo que quiere , y los Estrangeros, periodos mayores que este, los hazen todos de una sola *ligadura*, cantandolos con una sílaba.

Los Españoles , sea porque la letra se haga mas inteligible , ò por estilo introducido, hazen las *ligaduras* de menos figuras, à fin de abreviar la letra: y à vezes , aunque sean *corcheas*, ponen la letra en todas.

Para que se entienda mejor lo que se canta , conviene que las *ligaduras* sean de pocas figuras. Y sin duda es este el fin que tienen los Compositores Españoles para no hazerlas largas. Los Musicos Italianos , segun disponen sus Obras , mas parece que ponen la atencion en que se logre la musica que la letra. Esto se inhiere , yà de las muchas repeticiones que hazen de ella con varios primores de musica , y yà por la mucha *glossa*.

Los Maestros mas científicos que ha avido de nuestra Nacion , en estos tiempos , han atendido con igualdad , tanto à que se pueda lograr la letra sin cantar à los oyentes, como à los primeros periodos de musica: y segun mi dictamen , es el modo mas acertado de componer. Porque à mas de la melodia que causa el armonico concencto, la aumenta la letra , siendo una parte , y no la menos esencial de el agregado sonoro: y por esta razon es muy conveniente, ponga el Compositor la atencion en la disposicion de ella, tanto como en la de la musica.

No se puede negar , que con la *glossa* se haze mas deleytable ; pues con la diminucion de figuras , son los movimientos mas veloces , y la velocidad aumenta la armonia , y melodia. Pero para la mayor perfeccion de ella, conviene , que los periodos de *glossa* no sean largos, porque siendo cortos, se abrevia la letra.

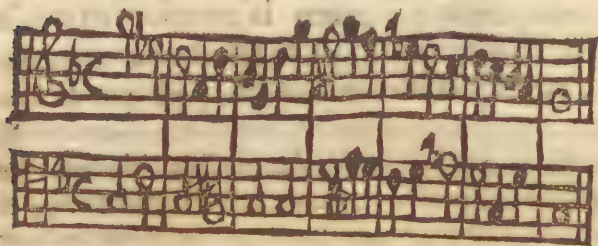
Apenas se hallará composicion q̄ dexa de aver *glossa* aunque en unas menos, y en otras mas, mayormente en aquellas que son de una voz sola. Pero se hazen algunas , que es singular la sílaba , que la dexa de llevar; y la mas perfecta será aquella , que tuviere menos figuras , por poderse lograr mejor lo que se canta por causa de abreviar la letra.

Hazele de dos modos ordinariamente , que es , ò de grado, ò de salto: quando es de grado , no es mas que glossar los trancitos. Como si baxando, ò subiendo una *quarta* de salto con *minimas*, subiesse , ò baxasse de grado con una *feminima* , y dos *corcheas* , ò con quatro *corcheas* &c. ò aviendo de baxar, ò subir una *tercera* con *minima* , glossarla con quatro, *corcheas* , ò dos *feminimas*, &c. cantando de grado. Semejantes *glossas* , tocà à los Compositores el disponerlas , de modo, que no se siga algun inconveniente por hazerlas , como puede suceder, dando dos *octavas*, ò dos *quintas*, que no aviendo *glossa* no lo fueran.

En los periodos que son sin ella, la haze el que canta, governandose por el oïdo : y para que sea con propiedad, puede observar, que si el movimiento que ha de glossar es àzia baxo, la *glossa* ha de ser tambien baxando; y si es subiendo, ha de ser subiendo; comenzandola en el mismo punto desde donde ha de mover , y concluyendo en el que termina el movimiento llano; de modo, que la *glossa* no se diferencie en otro mas que en subir, ò baxar de grado el salto de la musica llana.

La que figura el Compositor, como puede prevenir los inconvenientes, puede subir, ò baxar mas que los puntos llanos que glosa, como comience, y concluya donde le toca.

No tan solamente puede ser la *glossa* con *corcheas*, sino que tambien con *semicorcheas*; y segun el tiempo, ò ayre de cantar, con qualesquiera figuras diminutas. Y aunque he dicho, que los movimientos de salto son los que se glosan ordinariamente, tambien se puede hazer *glossa* sobre un punto que suponga por medio compàs, ò por uno. Y para mas clara inteligencia figurarè aqui un periodo de musica, en que se vea practicado lo dicho.



Esta misma musica bolverè à poner glosada, para que sirva de mas clara explicacion de todo.



No tan solamente se pueden ver glosados aqui los movimientos de salto, sino es que tambien un punto solo, como se puede notar al quarto compàs que se glosa la *minima* con quatro *semicorcheas*, y una *seminima*.

Ay composiciones que son mucho mas deleytables con la *glossa*, que sin ella; y otras que parecen mejor con poca, ò nada: de lo qual es el motivo la letra; porque ay palabras que expresa con mas propiedad el afecto la musica llana, que la *glossa*, y en otras es mas conveniente la velocidad de los movimientos. Y para el acierto de ello, la regla mas segura por donde se ha de gobernar el Compositor, es el oïdo.

No menos deleytables son las composiciones que se trabajan de una voz sola cantando llano, y el *acompañamiento* glosado: las quales deve disponerlas el Compositor de tal modo, que aunque la voz no lleve *glossa*; cante con la melodia possible; la qual se aumenta mucho con la *glossa* de el *acompañamiento*: porque como este es siempre para executado en instrumentos, se aumenta la armonia con la *glossa*, mas que quando es en la voz.

Por la razon, de que en los instrumentos, si son de cuerda, en tanto dura el sonido, en quanto se hieren; y si los movimientos son tardos, tardos son los sonidos; y si son veloces, tambien los sonidos lo son: y de la velocidad de los movimientos, se sigue los aumentos de armonia; y esta es la causa de ser mas armoniosas semejantes composiciones, y mas deley-

deleytables, porque es mas inteligible la letra en la voz, por ser en ella mas tardos los movimientos de la musica.

Pero no puedo dexar de prevenir para los Instrumentistas la igualdad en el herir las cuerdas, ò teclas de el Instrumento; porque de no herirse con igualdad, se siguen dos inconvenientes, no poco notables. El uno, que los sonidos q̄ se hieren con menos violencia, ordinariamente se acelera mas el tiempo en ellos, y se falta al justo valor de las figuras, y consiguientemente à la igualdad de el compàs. El segundo, que quitan grados de armonia, quando los sonidos no tienen igual cuerpo, consistiendo este en la mas, y menos violencia de el herir; y siendo unos con menos que otros, es la desigualdad causa de alguna imperfeccion en la armonia.

Es mas usada la *glossa* en la musica que se executa en Instrumentos, que en la que se canta, y me parece muy conveniente el dezir algo de ella. Por tres razones importa mas que la musica que se executa en Instrumentos, sea mas glossada que la que se executa con voces naturales. La primera, porque en todo Instrumento, menos el Organo, no permanece el sonido mas que quando se forma; y en la voz natural permanece todo el tiempo que quiere, segun la voluntad de el Compositor.

La segunda, porque lo que se canta es con letra, y esta es parte de la armonia; y como en lo que se pulsa en el Instrumento, falta esta parte, suple con la velocidad de los sonidos los grados de armonia que quita. La tercera razon es, porque es mas universal la execucion de las manos, que la de la voz.

Y entrando à explicar las circunstancias que contienen estas tres razones, digo sobre la primera, que en todo Instrumento cessa el sonido despues de formado; y como la formacion es en un instante de tiempo, son superfluas las figuras mayores, porque la mayor parte del tiempo de su valor, calla; y por lo consiguiente cessa la armonia. Pues como dize el Filosofo, el tiempo es continuo, quando la cantidad, ò movimiento es continuo; y no siendo continua la cantidad del sonido, no es el tiempo continuo en semejantes casos: lo q̄ no sucede en la voz natural donde es continua la cantidad de el sonido, segun el justo valor de la figura que fuere. Y por esto conviene el que las figuras sean menores, mas en la musica de las voces artificiales, que en la de las naturales; pues tanto mas armoniosa es, quanto mas diminutas son las figuras por la mayor velocidad de los movimientos, los quales son continuos.

En las voces naturales, como el sonido es continuo aunque la figura sea de mayor cantidad, no es tan precisa la *glossa* para la perfeccion de la armonia; aunque siempre es mas deleytable la musica con ella.

Los Instrumentistas diestros, aunque aya figuras mayores, pueden suplir con el arte la continuacion de los sonidos; porque en todo Instrumento de cuerda, assi aliando, como trinando, aunque sea la figura de mayor cantidad, la pueden hazer armoniosa de semejantes modos: pero quando ay *glossa*, no ay necesidad de suplemento: aunque assi los *aleados* como los *trinos*, son *glossa* de diferente especie, como dirè mas adelante.

Arist. in 4. phys.
cap. 5. text. 106.
Tempus est conti-
nuum, cum sit conti-
nuum mensura, id est
motus.

En los Organos, tambien tienen continuacion los sonidos, como en la voz natural, segun la voluntad de el Musico: pero es por ser el ayre continuo que lo forma. Y no obstante, se practica mucho la *glossa* con figuras diminutas en dicho Instrumento, por hazer mas armoniosos los periodos el continuo movimiento. La musica de este Instrumento se diferencia, assi de la de cantar, como de la de los Instrumentos de cuerda; de la de cantar, porque es sin letra; y de la de los demás Instrumentos, por ser continuo el sonido.

Pero no por esto se dexa de practicar la *glossa* en él, tanto como en el que mas, por la mayor armonia.

Dixe, que la segunda razon que avia para practicar mas la *glossa* en los Instrumentos artificiales, que en las voces naturales, era, porque en aquellas va unida la letra á los sonidos; y en estos, como falta esta parte, se suplen los grados de armonia, por la falta de ella, con la velocidad de los movimientos. Por esto ordinariamente se haze con figuras mas diminutas la *glossa* que es para pulsada, que la que para cantada.

Víase de las *corcheas*, y *semicorcheas* mas en los Instrumentos, que en las voces: porque tanto quanto mas diminutas son las figuras, tanto mas entran en un compás, y tanto mas veloces son los movimientos, y tanto mas es el aumento de armonia, por esta causa.

La letra cantada, se lleva la atencion de el oyente, por lo armoniosa de los sonidos, de sus movimientos, por la pronunciacion, y por la significacion de las palabras. La musica de Instrumentos Artificiales, por la diversidad de cantidades, ó figuras, por los continuos movimientos, y por la mayor velocidad de las figuras diminutas de la *glossa*; con la qual suple en la armonia la falta de la letra.

La tercera razon, porque conviene la *glossa*, mas á los Instrumentos Artificiales, que á las voces naturales, es por la execucion, pues esta es mas en la musica que se pulsa, que en la que se canta. Es mas, porque la voz natural executa la musica con los miembros interiores, y la artificial con los exteriores. Forman los sonidos naturales cinco principales instrumentos, como son, *Pulmones*, *Aspera arteria*, *Laring*, *Epiglot*, y *Campanilla*: y para la execucion de la musica artificial, tan solamente son instrumentos los dedos.

Albert. Mag. de
animal. lib. 1. tr.
1. cap. 5. char. 4.
col. 1. *Membra,*
alia virtutem susci-
piunt, & in alia
refundunt.

No son tan executivos los instrumentos interiores, porque unos reciben la virtud, y la refunden, ó comunican á otros, segun doctrina de Alberto Magno. Los *Pulmones* reciben la virtud de el ayre para formar la voz; los quales la comunican á la *Aspera arteria*; y esta á la *Laring*, y demás instrumentos dichos; mediante la qual queda formado el sonido de la voz. Y porque segun los sugetos, es mas, y menos la virtud de dichos instrumentos, es mas, y menos el efecto de los sonidos, assi en la execucion de ellos, como en sus qualidades.

En la execucion, por que ya por la docilidad de los musculos que mueven al *Epiglot*, tan velozmente, ó con ligereza, tienen gala, que es el efecto de estas causas. Y otros no la tienen por no ser tan dociles los musculos, ó por la sobrada pesadez de el *Epiglot*, siendo mas tardos los movimientos.

En quanto á las qualidades de el sonido, unas lo forman fuerte, otros debil; ocasionado de la robustez, ó devilidad de los instrumentos vo-

cales, referidos arriba. Pero los sonidos artificiales, como su execucion es con los dedos instrumentos exteriores, los quales están ligados à la mano, que es miembro principal de el cuerpo, y como tal tiene mas impulso que otros, comunicado este por el ligamento à los dedos, aunque miembros inferiores, alcançan virtud, ò fuerza, para formar los sonidos artificiales con mas impulso, que los naturales, con los instrumentos vocales. Como todo lo dicho se puede inferir de la doctrina de Alberto Magno, puesta à la margen.

Y como ay mas fuerza en las manos, es mas la execucion, y por esto es mas glossada la musica de los instrumentos artificiales, assi en ser los periodos de *glossa* largos, como muy veloces, siendo las figuras con que se haze de las mas diminutas, porque frequentemente son *femicor-sheas*.

En la voz natural, por veloz que tenga el movimiento, no se puede aguantar largos periodos de *glossa*, por la devilidad de los miembros interiores, y por faltar el aliento. Pero como à los dedos comunica la mano su fuerza, y es miembro exterior, y principal de el cuerpo, por devil que sea, es su impulso mayor que el de los miembros interiores, y por esta razon son mas executivos los dedos, y pueden aguantar mas *glossa* por veloz que sea. Y este es el motivo, porque lleva mas la musica que se compone para sonidos artificiales.

Executase de tres especies en ellos; la una es, subiendo, ò baxando con figuras diminutas, al modo que dexo explicado acerca de la *glossa* que se compone para las voces naturales. La segunda especie es, *glossa aliada*; la qual solo se practica en los Instrumentos de cuerda: y es, quando ay alguna figura que aya de aver alguna detencion en ella, que como quando herida la cuerda cessa el sonido en ella, se suple la cesacion de el, aliando todo el tiempo que deve estar en dicha figura, segun su valor. Y esto se executa con todas las voces de la postura, moviendo continuamente, no à un tiempo, sino es alternando con gran velocidad, de modo, que se suple el defecto de cesar el sonido con la armonia de la velocidad de los movimientos de todas las voces.

Llaman los Instrumentistas Practicos à semejante *glossa*; *arpeados*, porque es el Arpa uno de los Instrumentos en que mas se practica: pero es mas proprio llamar los *aliados*, por la similitud de la velocidad de los movimientos siempre en unas voces, como el de las *alas* en los buelos de las Aves; y por la razon, de ser general à todo Instrumento de cuerda, y no solo para la Arpa.

La tercera especie de *glossa*, es la que comúnmente se llama *Trinos*. Este causa el mismo efecto que el *aliado*, supliendo con el la falta de armonia, quando el sonido no equivale al valor de la figura: aunque se diferencia, en que en este son los movimientos veloces en una voz sola, subiendo, y baxando un punto muchas vezes; y en aquel, son los movimientos de los sonidos de una voz à otra.

Son necessarissimas estas dos especies de *glossa*, assi los *aliados*, como los *Trinos*, pues à mas de el suplemento de el sonido, agracia mucho la musica. En los Organos, mas es por lo que agracia, que por suprir la armonia, porque esta no tiene necesidad de suplemento en dicho instrumento, por ser el sonido continuo, segun la cantidad de la figura.

Albert. Mag. de
animal. lib. 1. trac:
2. cap. 25. col. 3.
*Membris pluribus
communicans locum,
tribus dicitur mo-
dis. Primo, quod
plura membra ad
ipsum referuntur.
Secundo, quod per
se quidem est mem-
brum, sed habet
collimitationem cum
alio per verbum
ligantem. Tercio,
cum expellit ad ip-
sum super fluitantes
&c.*

Esto es quanto toca generalmente à la *glossa*, que considerada en cada voz por si sola, se puede hazer : y me parece ser la suficiente explicacion, para que el Compositor tenga perfecta inteligencia de ella.

CAPITULO XI.

DE LA OBLIGACION QUE TIENEN LOS Maestros de Capilla, en quanto à su oficio; y de la de los demás Maestros que enseñan musica.

ELegi por asunto de esta Obra la enseñanza debaxo de el titulo de *Escuela Musica*, con el fin de abrir sendas à los nuevos Profesores de el Arte, por donde pudiesen caminar con seguridad, hasta conseguir el logro de mayores progresos en esta sonora ciencia.

Pero como no puede aver Ovejas bien guiadas sin Pastor, Republica bien ordenada sin Cabeza, Nave, que surque las aguas con seguridad, sin diestro Piloto que la gobierne, alli, para esta nobilissima *Mathematica* aprovecharàn muy poco los escritos, sino ay Maestro, docto, y diestro, que enseñe à ponerla en practica. Porque no es lo mismo saber reglas, que executarlas; pues ay gran diferencia en ser especulativo el Musico, à ser Practico.

Para la especulacion, importa mucho el leer libros; y para la practica, la experiencia; la qual se consigue con el habito de obrar: y tanto mejor practico será el musico, quanto fuere mas experimentado el Maestro. Y aunque todo lo que he escrito hasta aqui en el contenido de esta Obra, ha sido para los que estudian esta nobilissima Ciencia, como es materia tan importante la de tener buen Maestro, me ha parecido escribir aora de las propriidades que deven tener los que enseñan, para que mejor puedan lograr los que aprenden el fin de tan heroico exercicio.

En varias partes he dicho, como la musica se pone en practica de dos modos, uno para cantada con voces naturales, y otro para pulsada en instrumentos. De aqui se ha de inferir, que ha de aver Maestros que la enseñen à practicar de un modo, y otro. Para la practica de la que se ha de executar con voces naturales, importa mucho el que los Maestros sean Compositores. Pero para la que se ha de executar con voces artificiales, para unos Instrumentos importa el que lo sean, y para otros no tanto.

Aquien toca directamente el enseñarla à practicar, para las voces naturales, es à los Maestros de Capilla; los que solo tienen universalmente el nombre de Maestros, por tener à su cargo la enseñanza de el Congreso Musico de las Iglesias, la direccion de las voces, y la correccion de las voces, y la correccion de los defectos menos sonoros de ellas. Es el oficio mas honorifico que ay entre todos los Maestros de Musica, y por esso se distingue de los otros, dandoles el titulo de Maestros de Capilla; que es tanto como dezir, que son Cabeza de el Congreso Musico.

Este nombre *Sacellum*, significa Iglesia peñqueña, ò Capilla material.

rial; y como la Iglesia en lo espiritual, es lo mismo que una Congregacion de Siervos de Christo, llamase Capilla la Congregacion de los Musicos, que es tanto como dezir, *Iglesia pequeña*, por la union que tienen haziendo todos un agregado sonoro, con que cantan à Nuestro Criador divinas alabanças. Y llamo Iglesia pequeña à diferencia de el mayor Congreso de todo el Coro Ecclesiastico: que por esso dixe, que el Maestro de Capilla, era Cabeza, ò Superior de la Congregacion Canora.

Son muchas las Iglesias, que para el mayor culto tienen Capilla de Musica, y por el coniguiente, Maestro que la gobierne, y ordene el canto con la mayor perfeccion possible, como conviene à tan alto exercicio de pagar las divinas alabanças à Nuestro Criador, à imitacion en esta Iglesia Militante de la Triunfante, donde aquella Celestial, y Angelica Capilla, *incessabili voce proclamant. Sanctus, Sanctus, Sanctus, &c.*

Aviendo distribuido el Real Profeta los officios de la casa de el Señor, destinò quatro mil Musicos, para que le alabassen cantando, y pulsando Instrumentos: como consta de el *cap. 23. lib. 1. de el Paralipomenon.* Y al *cap. 25.* de el mismo leemos, que destinò para Maestros de tan numerosa Capilla, doscientos ochenta y ocho; y dize el mismo texto, que eran doctos. Dando à entender en esto, deven ser sabios los que se han de ocupar en tan elevado exercicio.

Han de ser científicos, para que puedan disponer las voces, y ordenar todas las partes de la musica, dirigiendo en todo su exercicio à la mayor perfeccion de la armonia, y melodia.

Dize Calepino, que este nombre Maestro de Capilla, es significado de una diction Griega, que es *Phonascus*, la qual significa Maestro en disponer la voz, y pronunciacion de ella. El qual prosigue diciendo con Quintiliano, que no se entiende con las voces de los Oradores, si tan solamente con los que cantan, alegando palabras de Suetonio, en confirmacion de lo dicho. Por esso dixe avia de ser científico, y diestro en disponer, y ordenar las voces, y partes de la musica.

Ha de tener perfecto conocimiento de todas las consonancias, y disonancias practicables de la musica, distinguiendolas con solo oirlas, la quinta de la octava, la tercera de la quinta, la sexta de la tercera, &c. Las disonancias, conociendo con distincion la que es quarta, la que es septima, ò segunda, &c. Circunstancia es tan importante esta, como precisa à la perfeccion de su officio. Pues el Maestro que no tuviere perfecto conocimiento de todas las especies al oirlas sonar, no puede ser diestro en el regir, por ser una de las partes mas esenciales de su officio.

Y sobre esta materia, digo, que ay dos modos de conocer las especies quando se oyen sonar: el uno es haziendo reflexion de lo que dista el sonido agudo de el grave, por el qual se viene en conocimiento de la especie. Otro es, segun el sonido, compuesto de los dos extremos; que assi como se diferencia cada especie en proporcion, se diferencia en el sonido el agregado de los dos extremos de ella. Al qual llamaron los Griegos, al de la octava, *equisonos*, al de la quinta, *consonos*, al de la tercera, *emoles*, &c. teniendo su nombre à cada modo de sonar, assi de las especies disonantes, como consonantes.

Dav. lib. 1. Paralip. cap. 23. v. 5. Porro quator millia janitores, & totidem psalta canentes Domino in Organis &c. Idem cap. 25. v. 7. Fuit autem numerus eorum cum fratribus suis, qui erudiebant Canticum Domini, cuncti doctores, ducenti octoginta octo.

Calepin. Phonascus Diction est Græca, qua significatur vocis pronuntiacionisque Magister, & moderator.

Quint. lib. 11. Sed cura non eadem oratoribus que Phonascis. Suet. de Augusto, pronuntiabant duci, & proprio quodam oris sono, dabatque assidue Phonascis operam.

Este, pues, ha de ser el modo con que ha de conocer el Maestro las especies, y en el que ha de poner particular cuydado para su conocimiento, que es el que con mas prontitud se conocen: que siendo el conocimiento por reflexion, como dixe, ha de aver intervalo de tiempo, para que juzgue la razon la especie que es. Y en este intervalo de tiempo, puede pasarse la razon de poder bolver la voz desentonada à Tono. Pero teniendo el conocimiento de las especies, con solo oirlas sonar, puede mas facil, y prontamente poner en Tono la voz que estè fuera de el.

Otra circunstancia en que deve poner el Maestro la atencion no menos importante, es en la distribucion de la musica en las voces, sabiendo disponer junto con la letra en aquellas que fuere con mas propiedad, assi en quanto à la musica, como en quanto à la buena pronunciacion; y esto con especialidad en todo aquello que huviere de cantar una voz sola.

En quanto à la musica, se deve distribuir en aquellas voces, que la puedan cantar sin violencia, atendiendo à lo que puede subir, ò baxar la voz sin violentarla: porque si excede la musica en los altos, ò no los ha de cantar, ò han de ser violentos, y de qualquiera modo que sea, se defluce la musica, y el que canta. Si excede en los Baxos, la voz se oye poco, y no es inteligible de los circunstantes la letra que canta.

Tambien deve poner la atencion, en que todo lo que es cantar uno solo, se distribuya en voz que sea sonora, y clara. En quanto à la pronunciacion de la letra, importa, que lo que se ha de cantar solo, se encomiende à sugeto, que tenga la lengua desembarazada para la buena pronunciacion de las palabras, y que lea bien.

Tambien toca al Maestro representar los meritos de los que cantan mas diestro, y son mejores las voces à los superiores, para que puedan lograr aumentos de conveniencia, pues de ella se sigue la estabilidad de ellos en las Iglesias, redundando todo en beneficio suyo. Que por esso dize el Filósofo, que los que estàn en puestos eminentes, pueden beneficiar à muchos.

Tambien conviene, que los Maestros tengan eleccion en la musica, que se ha de cantar en las Festividades, segun las de mayor, y de menor solemnidad; disponiendola segun fuere la fiesta. Porque en todas aquellas que son de *Primera Classe*, se deve cantar con mayor solemnidad, eligiendo la musica que fuere mas de el caso.

Pero sobre todo lo dicho se deve hazer cargo el Maestro de no cantar obra alguna en publico, que no estè probada antes; y conviene que se haga assi por muchas razones. Y entre otras, porque puede aver en ella algunos vicios: ya de escritura, y tal vez de alguna inadvertencia de el Compositor: los quales se pueden corregir antes que salgan en publico.

Tambien importa, porque los que la han de cantar la tengan vista; pues aunque sean diestros, la cantarán con mas seguridad: y los que no lo son se hallarán precisados à estudiar su parte.

Tambien es de la obligacion de el Maestro el corregir todos los defectos de los que cantan, assi en no ser puntuales en la musica, como en la pronunciacion de la letra: pues de cumplir con esta obligacion, se sigue

Arist. rethor. 2.
col. 97. Magistratum qui gerit, multis benefacere potest.

que, el que no desluzen la obra, el que los que cantan se luzcan, y el que no aya nota en publico, para que el culto no sea menos reverente.

Pero no puedo dexar de advertir à los que cantan, que obedezcan en todo lo dicho al Maestro, porque de no hazerlo assi, caeràn en la nota de indiscretos: y digo esto, porque ay algunos tan persuadidos de su destreza en el cantar, que se tienen à menos de probar la musica en secreto; y ordinariamente los tales, por no hazerlo, cometen algunos yerros quando la llegan à cantar en publico, ya en la musica, ò ya en la letra.

Quando los Maestros compusierèn alguna musica con ayres poco usados, ò por terminos accidentales, lo deven prevenir à los que la han de cantar, explicandoles el modo; para que al ponerse por execucion, se cante con propiedad. Tambien està à su cargo el advertir en cada parte; ò voz los periodos que han de ir aespacio, ò ayrosos, ò en los que se ha de apocar la voz; para que el que canta està prevenido al tiempo de alterar el compàs, y no aya turbacion alguna.

De todo lo dicho se deve hazer cargo un Maestro de Capilla, por ser todo obligacion de su officio. El qual, para exercitarlo con la debida suficiencia, digo, que se divide en tres obligaciones principales que tiene; y son compener, enseñar, y regir: de todas ellas escribirè en particular adelante; que para aora basta lo dicho acerca de los Maestros de Capilla.

De los otros Maestros de musica dirè aora en general algo, los quales son los que enseñan à pulsar Instrumentos. Vno de los mas esenciales es el Organo, por ser el Instrumento, que tan solamente està dedicado al Culto Divino. No menos científicos deven ser los Maestros Organistas, que los Maestros de Capilla, por algunas razones. Y entre otras, es una; la que siendo el unico Instrumento Ecclesiastico el Organo, pues no ay otro que se use para pagar las divinas alabancas que el, conviene, que para executar con perfeccion tan alto exercicio, sean los Maestros que le pulsan perfectos en el arte de la musica: para que los que alaban al que es la suma perfeccion, sea con toda la perfeccion possible.

He dicho arriba, que era el unico Instrumento el Organo, que servia para las alabancas divinas, porque es el que se usa por si solo, alternando con el Coro; que aunque se practican los Instrumentos de cuerda, y otros flautentos, son, porque en las Capillas se haze un agregado de musica de voces naturales, y artificiales; y las que suponen son las naturales, y los Instrumentos tan solamente sirven de acompañar à ellas.

Y aunque el Organo en estos casos haze lo mismo; pero lo mas comun es, alternar con el Coro quando se canta *Canto Llano*, haciendo Coro aparte.

Es tan antiguo el uso de el Organo para las divinas alabancas, que de los muchos Instrumentos que el Real Profeta dedicò en el Templo, fue el Organo uno de ellos; como consta de el Paralipomenon, en el lugar arriba citado. Y aunque mas adelante escribirè con mas expresion de el modo de pulsar dicho Instrumento, no dexarè de dezir en este lugar algo de su Magisterio.

Los Maestros de esta facultad deven aplicarse à la enseñanza, para que aya Ministros para el Culto Divino. Y aunque es muy trabajoso el exercicio de enseñar, es muy meritorio, haziendole con el fin que se deve; y es por el amor de Dios, y el de el proximo: por el de Dios, para que aya quien le alabe en la tierra, à imitacion de los Celestiales Coros. De el proximo, porque por este medio pueden conseguir los que estudian muchos bienes espirituales, y temporales.

Y aunque es muy penoso el oficio de semejante Magisterio, lo será tanto menos, quanto mas encendido en caridad lo exercitare. Y porque con los que comiençan tiene mas ocasion de exercicio de paciencia, ha de estàr muy sobre sí para no malograr el merito que puede tener. Importa mucho que estè muy advertido el Maestro con los Principiantes, imponiendolos en todo lo que dirè con gran cuydado.

La *primera regla* que se les ha de dar es, la planta de el cuerpo; el qual ha de ser de modo, que caiga en medio de el teclado. Lo ha de tener recto, sin hazer movimiento alguno con cabeza, ni ningun otro miembro, mas que con las manos. La *segunda regla* ha de ser el modo de plantar las manos en el Instrumento. Este ha de ser, asentando los dedos un poco arqueados; no tanto, que el herir sea con la uña, ni tampoco que sea con la parte inferior de la yema. Ha de ser pues el herir con la extremidad de ella: y importa tanto el buen habito à los principios en la postura de las manos, como el salir buenos Organistas.

La *tercera regla*, ha de ser enseñarles la mano por el teclado, de modo, que sepan con prontitud el signo que corresponde à cada tecla. La *quarta regla* que se ha de enseñar es, que assi como muden de tecla, muden de dedo; levantando uno, quando hiere otro. Estas son las reglas mas essenciales en que deve poner cuydado el Maestro con los principiantes; que pues adelante he de bolver à escrivir de esta materia con mas expression, no me dilato agora.

Importa mucho, que los Organistas sean Compositores, porque, como es el Instrumento mas principal de los que se practican en la Iglesia, conviene que la musica que se executa en èl, sea con toda perfeccion, ordenando las voces segun arte, como si se huvieran de cantar. Por otra razon conviene, el que sean Compositores, porque es Instrumento muy comun en la Iglesia, y muy usado; è importa mucho que se oyga con variedad, para que no canse à los que comunmente le oyen: y el variar mucho la musica en èl, no puede ser en el que no es Compositor.

Pero prevengo, que los mismos Maestros que enseñan como se ha de pulsar, importa el que sean los que enseñen la composicion, porque no es lo mismo componer para cantada la musica, que para pulsada en Instrumentos. Que la que es para Instrumentos, y mayormente en el Organo, se han de regular las posturas de las quatro voces à que se puedan executar con las manos: y el Maestro que no es Organista, por buen Compositor que sea, no puede ordenar las voces con propiedad, segun la execucion de el Organo, por la falta de experiencia.

Los Maestros que enseñan à pulsar los Instrumentos de cuerda, importa mucho, que pongan la atencion en el modo que han de herir las cuerdas los que aprenden (digo de los Instrumentos que llevan cuerdas

de nervio; como Arpas, Vihuelas, Archilaudes, &c.) Que el herir ha de ser con la uña, para que el sonido sea claro.

Importa tambien, que desde los principios se cuyde mucho el que toquen à compàs, para que no adquieran mal habito en el ayre, porque despues es dificultoso el reducirse.

Tambien los Maestros que enseñan à tocar los Instrumentos de *Arco*, deven poner toda hechura en dos circunstancias principales. La una es, el que formen los puntos con fineza; y la otra en llevar el *Arco*, en quanto al modo de el herir con el, y en quanto al movimiento.

A los Maestros que enseñan de Instrumentos flatulentos, les toca advertir como han de formar los puntos, de que modo se hazen los que han de ser blandos, y de que modo los fuertes, y como se han de suplir algunos que se ofrecen, que no están formados en el Instrumento.

Esta es una generalidad que deven observar todos los Maestros que enseñan musica, de qualquiere especie que fuere, que muchas particularidades que importan, las irè diziendo adelante en lo que fuere escribiendo, que para aora basta lo dicho.

CAPITULO XII.

DE LA DISPOSICION, Y ORDEN QUE
deven tener los Maestros de musica en enseñar, assi à cantar,
como à componer.

EL oficio de Maestro de Capilla, se divide en tres partes principales; que son, *enseñar, componer, y regir*. Y porque en cada una de estas partes ay muchas circunstancias en que han de estàr los Maestros, irè escribiendo de ellas lo que alcançare: y en el contenido de este Capitulo, serà de las que pertenecen al enseñar, y pues por el titulo de Maestro es la primera parte que toca al oficio, començarè por ella.

Es necesario que tengan aplicacion en enseñar, pues para conservar la Capilla, importa que se vayan criando Musicos, que puedan suplir la falta de otros, para que no falten Ministros de el Altissimo, que le den culto en las Iglesias. Es muy comun el començar à estudiar el canto desde niños, yà porque en la tierna edad se impressiona mejor, y yà porque en el tiempo que les dura el Tiple, puedan tener las Iglesias servicio en ellos; pues no tienen todas, rentas tan pingües, que ayan de ser Eunucos todos los que estàn dedicados para Tiples: y tambien porque son menos los que ay.

En la Primera Parte de esta Obra, Libro Primero, Capitulo 12 dixe, que la mejor edad para aprender de musica los muchachos, era desde los ocho, ó nueve años, hasta que llegava el tiempo de la muda; porque es este un estado de la edad que viven sin cuydado alguno, motivo, por el qual se les impressiona con mas firmeza lo que aprenden.

En esta misma edad, es quando pueden cantar *Tiples*, hasta que haze mutacion en ellos la naturaleza. Y assi, uno de los primeros cuy-

dados que los Maestros deven tener quando hazen eleccion de alguno, para que pueda servir en la Capilla, es de examinarlos, assi de la edad, como de la voz. De la edad, sino supieren cantar, importará que no palle de diez años, para que despues de diestro, le quede algun tiempo, que la voz pueda ser de provecho antes que la mude.

Para esto se puede hazer la cuenta poco mas, ò menos de dos años, que pueden tardar à adiestrarse en el Canto de Organo.

En quanto à la voz, ha de atender el Maestro à que sea de especie clara, que pueda subir lo que regularmente tube un *Tiple*: si la tiene entonada, y si tiene veloz movimiento en ella, que comunmente se llama gala.

Sino tuviere buena entonacion, es defecto en que se deve reparar, que aunque con el habito de el cantar se puede suplir, pero necessitan de mas tiempo los tales, para hazerle diestros. Las voces que tienen gala, son mas utiles, porque à menos trabajo de los Maestros, aprenden mejor, y cantan de gusto.

Tambien deve atender el Maestro à la circunstancia de si tiene bastante cuerpo la voz para la Capilla: aunque en esto se deve hazer cargo de edad, y de la robustez de el sugeto, porque si la edad fuere menos de los nueve años, se puede prometer, que quando llegue à ser diestro, por tener mas abierto el pecho, tendrá el cuerpo suficiente. Pero si la edad fuere de diez, ò once años, el sugeto poco robusto, y la voz debil, poca esperança se podrá tener de que cobre cuerpo la voz.

Tambien prevengo, que importará el que los tales muchachos que ayan de ser admitidos en las Iglesias, tengan la condicion de ser de buen talle, y hermosos, porque leemos al primer Capitulo de Daniel, que el Rey Nabucodonosor mandò, que los Mancebos Israeliticos que introduxeran para servicio de su Real Palacio, y mesa, fueran sin mancha; de buen talle, y hermosos. Pues quanto mas deven tener dichas condiciones los que entran à servir al Supremo Rey, asistiendo à las divinas alabanzas, en el Coro, y al Santo Sacrificio de la Misa, en su Altar, como se practica en muchas Iglesias? No tan solamente se avia de atender à esta circunstancia con los muchachos, sino es, que tambien con toda especie de Musico Ecclesiastico, en caso de no ser la habilidad muy singular.

Admitidos en las Iglesias los muchachos que han de cantar, es muy de la obligacion de el Maestro el cuydado de que se crien en buenas costumbres, pues es Superior, y Director.

Quando son Principiantes, que es preciso el imponerlos en el modo de entonar, conviene que aprendan un poco de *Canto Llano*, poniendo especial cuydado con ellos, de que tuban, y baxen de grado las seis voces de el *ut, re, mi fa, sol, la*; y despues, de *terceras*, de *quartas*, y de *quintas*, que son los movimientos mas ordinarios de el canto, no poniendolos en otro distinto, hasta que en estas entonaciones estèn bien firmes, porque en lo que huvieren de cantar adelante, no se desentonen.

Tambien será muy puesto en razon, que à los principios se les enseñe à entonar algunas *octavas*, y *sextas*, para que haziendo habito de dichas entonaciones, no hallen novedad al cantar el canto de Organo,

Daniel cap. 1.
v. 3. Et ait rex
Aphenez praposito
Eunuchorum, ut in-
troduceret de filiis
Israel, & de semine
regio, & tyrannorum,
pueros, in quibus
nulla esset macula,
decoros forma, et
ruditos omni sa-
pientia, &c.

no, donde se ofrece entonarlas muchas vezes.

Es el estudiar principios, trabajoso, no tan solamente para los que aprenden, si tambien para los que enseñan. Sobre lo qual encargo la paciencia à los Maestros, corrigiendolos con apacibilidad, y blandura, para que no se turben, porque ordinariamente los muchachos son tímidos, y pusilánimes, y si se les corrige con aspereza, se les ofuscan las potencias, y no pueden comprehender lo que se les explica: pero si se les trata con apacibilidad, se animan, y comprehenden con facilidad. Aunque no es regla tan general, que no aya algunos que necessiten que el Maestro se porte de otro modo con ellos, governando esta materia con discrecion, lo qual enseña la experiencia.

Importa mucho, que antes de ponerlos à que canten Canto de Organo, aprendan como han de tomar las mutanças en *Canto Llano*, y estèn firmes en las entonaciones. Estando lo suficiente en esto, conviene, que se les dè à conocer las figuras de Canto de Organo, explicándoles el valor que tienen debaxo de el tiempo de *compasillo*, dándoles à entender lo que significa la señal indicial, y en que se diferencia la de *compasillo*, à las de *compàs mayor*, y *proporcion*.

A los principios importa, que solo sepan el valor que tienen las figuras en el *Compasillo*, porque si se les explica el valor que tienen debaxo de otros tiempos, se confunden: pues quando sea necessario el ponerlos à que los canten, se les puede explicar.

Tambien se les ha de advertir à los principios, como la figura se aumenta en el valor quando tiene puntillo. Estando puestos yà en estos rudimentos, se les puede poner el canto figurado, para que vayan aprendiendo à poner en práctica el valor de las figuras, que aprendieron especulativamente.

Pero se ha de guardar tal orden en las liciones prácticas que se les escriba, que no sean de otra especie de figuras, que de *semibreves*, y *minimas* al principio, que son las mas faciles de cantar, y de ajustarlas al *compàs*: porque si se les escribe figuras mayores, como qualquiera de ellas vale mas de un *compàs*, les sirve de algun embarazo. Si se les figura *seminimas*, ò *corcheas*, como son figuras diminuidas, y entran mas al *compàs*, se confunden con ellas: pero siendo no mas que *semibreves*, y *minimas*, sabiendo que el *semibreve* vale un *compàs*, y la *minima* medio, con facilidad aprenden à darles su justo valor.

Tambien se les ha de enseñar como han de hechar el *compàs* corrigiendoles con mucho cuydado qualquiera imperfeccion en el, porque importa mucho que à los principios hagan habito de echarlo con igualdad. Y para que en esto pongan mas cuydado (como materia que tanto importa) las liciones que dicen, despues de averlas cantado debaxo de su mismo *compàs*, se les ha de hazer bolver à cantar debaxo de el *compàs* de el mismo Maestro.

Tambien se les deve advertir, que el echarlo aya de ser siempre con la mano diestra; y no se les permita que lo echen con el pie, ni con la cabeza, ni con ningun otro miembro, porque es materia que repugna à toda buena criança. Quando cantan, tambien se les deve corregir qualquier movimiento de el cuerpo, cabeza, ò de qualquier otro miembro, pues tan solamente se les ha de permitir aquellos que no se



pueden excusar, como es el movimiento de los labios para la pronuncion, y el de la mano para el compàs.

Por el poco cuydado que muchos Maestros ponen en esta materia à los principios, hazen habito de hazer movimientos con el cuerpo, y cabeza; otros, vilages con el rostro quando cantan creciendo al passo que la habilidad estos malos habitos, siendo ocasion de mucha rita en los circunstantes, quando cantan en publico. Y por ser obligacion de los Maestros el corregir semejantes defectos, me ha parecido encargar, que à los principios tengan este cuydado, porque adquirido un mal habito desde el principio, adelante es dificultoso la correccion en èl.

Quando estuvieren facilitados los principiantes en cantar la especie de figuras que dixe arriba, y en echar el compàs, pueden introducirles en el canto que huvieren de dár de lición algunas *feminimas*, y algunos *semibreves* al alzar, para que vayan haziendo habito de ajustar al *compàs* sus valores. Y al passo que se fueren facilitando, se les podrá poner mas cantidad de dichas figuras, añadiendoles algunas *minimas sincopas*, y algunas *corcheas*, governando con discrecion el Maestro el tiempo, y la fazon, segun el aprovechamiento de el que aprende, introduciendole nuevas dificultades, segun sus adelantamientos.

En quanto al cantar las figuras mayores, si se adiestra en las menores, no tendrá dificultad alguna; pero importará, que los Maestros cuyden de que hagan habito de cantarlas; porque ay algunos, que siendo diestros en cantar las figuras menores, por el poco habito, no lo son en cantar las mayores.

Facilitados los Principiantes en dár sus justos valores à las figuras, debaxo el tiempo de *compasillo*, les explicará el Maestro el valor que tienen debaxo el tiempo de *compàs mayor*, y de el de *proporcion menor*, en el qual se deven exercitar hasta cantar diestros en èl, por ser tiempo tan usado, como el de *compasillo*: advirtiendoles la desigualdad en los movimientos de el *compàs*, la diversidad de los valores en las figuras *semibreve*, y *breve*; la diferencia que ay quando son negras à quando son blancas, y quando tienen puntillo, ò están sin èl.

Tambien se les ha de advertir, como han de cantar la *proporcion mayor*, por usarse tambien en muchas obras.

Y porque nuevamente està introducido el ayre de la *proporcion sexquialtera*, y de algunas otras *proporciones* en algunas obras que se componen en lengua vulgar, es preciso el explicarles como las han de cantar, el ayre que se deve dár à cada una de ellas, el valor de figuras, y el modo de echar el *compàs*.

Quando à discrecion de los Maestros estuvieren habiles los que aprenden para cantar con letra, se les ha de imponer, en que la canten con toda propiedad, advirtiendoles, que en las *ligaduras* solo se ha de poner una silava en cada una, acabandola de pronunciar en el ultimo punto ligado: y que los que están sueltos, se han de cantar punto por silava.

Tambien conviene mucho, que los puntos que tuvieren la señal de *sustenido*, se les dè fuerza de *mi*, y los que tuvieren la señal de *bemol*, de *fa*; no omitiendo el cuydado de que los hagan con puntualidad todos, y los afinen bien: porque naturalmente ay muchos defectuosos en esta materia.

Tam-

Tambien conviene, que el Maestro les enseñe à hazer algunas glosas en los transitos con que puedan agraciarse lo que cantan; advirtiendoles las hagan de modo, que sean ajustadas al compàs. En estas, y otras muchas puntualidades deve imponer el Maestro à los que aprenden à cantar, que aunque no he tocado mas que las mas importantes, ay otras muchas que quedan à la discrecion de los Maestros, y las dexo por huir prolixidad.

Y tan solamente advierto, que quando yà llegan à cantar de repente, importa que hagan habito de cantar con compaña: porque aunque sean distros, sucede, que como se les lleva la atencion la consonancia, se divierten, y cantan mal su parte, hasta que con el exercicio se vence.

A los que ayan de estudiar la composicion, que se supone han de ser yà distros en el cantar, se ha de gobernar el Maestro de modo, que lo primero de todo sea enseñarles como han de hazer los *contrapuntos sueltos* sobre *Baxo*, y sobre *Tiple*; guardando el orden con ellos, que dexo escrito en el Libro Segundo de esta Segunda Parte: *conciertos à tres*, y à quatro sobre *Baxo*, y sobre *Tiple*, no adelantando los que no estèn bien puestos en cada especie de *contrapunto*, y *conciertos*.

Y al tiempo de corregir los yerros de lo que trabajaren, se les ha de advertir en que consiste el yerro; explicandoles, segun la materia que fuere lo que conviene, para que otra vez estèn advertidos.

Tienen los principiantes dos modos de errar; uno por descuydo, y otro por ignorancia. Quando es por descuydo, se conoce bastantemente; pues de ordinario dãn dos *octavas*, ò dos *quintas*, sabiendo que no las pueden dãn; ò otros yerros semejantes. Y en estos casos deve el Maestro amonestarlos para que sean mas cuydadolos, encargandoles, que despues que tengan hecha la licion, la miren una, y dos vezes con cuydado, para que el yerro que no advirtieron à la primera, lo adviertan à la segunda, y lo puedan corregir.

Los yerros que se cometen por ignorancia, son aquellos que pensando acertar, yerran ignorando algunas reglas; y el Maestro en tales casos, à mas de corregir el yerro, les ha de advertir, que erraron, faltando à esta, ò aquella regla; la qual se les ha de explicar, y darles la razon, porque ha de ser de este, ò aquel modo, y no de otro.

Tambien deve medir las razones que les diere, segun los sujetos, y segun lo adelantados que estuvieren: porque con los que poco saben, basta que se les dè una razon superficial; que si es de mayor fundamento, no seràn capaces de comprehenderla. Y aunque à ellos les parezca, que no es muy fundamental la que el Maestro les dize, deven entender, que quando se les enseña assi, tiene fundamento para ello. Que como dize Averroes, ningun Maestro enseña lo que no sabe.

Por esto el Maestro no solamente deve ser practico, sino es que deve ser especulativo, para poderle dar la razon al que aprende de todo lo que le enseña à poner en practica. Pero deve hazer distincion de los adelantamientos de el sujeto, para poderle dãn la razon, segun fuere capaz de recibirla.

A unos no se les deve permitir (si el Maestro es prudente) el que practiquen algunas posturas, y à otros si. A los que no son capaces de

Avert. prim. de
gen. text. 38. cap.
161. col. 1. Ma-
gister primus num-
quam creditur di-
xisse aliquid sine
forti probatione.

comprender la razon que ay en abono de lo que puede ser dudoso, no se les ha de dexar obrar; porque sino han de saber dár la razon que ay para abonarlo, menor mal es q̃ no lo practiquen. Pero à aquellos que el Maestro juzga capaces de poder comprehender, y dár la razon de el porque obran, ha de explicarles lo que mas conviene para defenſa de aquello en que pudiere aver duda.

Suele ſuceder en algunos Maestros, que enseñan à practicar poſturas que ſe pueden impugnar à cada paſſo, ſin darles la razon de porque es licito practicarlas; ò yà que ſe les dèn, por la incapacidad de el ſugeto, es lo miſmo que ſino ſe les diera: y en ſemejantes caſos, no obrará bien el Maestro el dexar los practicar lo que no pueden defender. Pero tampoco obrará como deve, de no permitir la practica, quando es ſugeto capaz para defenderla, aviendo razon para ello.

Este es el modo con que ſe deven portar los Maestros con los que eſtudian la musica; y aunque el enseñar es exercicio trabajoſo, ſi llevan el fin de que aya Miniſtros en la caſa de el Señor que le alaben, todo ſe les hará muy ſuave, y hallarán el premio en la Celeſtial Capilla de aquellos Muſicos Angelicos donde junto con ellos alabaran al Señor eternamente.

CAPITULO XIII.

DE EL MODO QUE HAN DE TENER LOS Maestros de Capilla en enseñar à componer à los que ſolo aprenden por diverſion; y de algunas otras circunſtancias que han de tener para ſer buenos Compoſitores; y obligaciones que pertenecen à ſu oficio.

ES la musica un exercicio tan admitido de todos eſtados de perſonas; que deſde el mas plebeyo, haſta el mas elevado, ſe delevtan con el naturalmente. Divierte el ruſtico la fatiga de ſu trabajo con ſus toſcas canciones, el artifice haze mas ſuaves ſus tareas con ſu canto; el Principe huyendo de el ocio, buſca ſonoras ocupaciones, apeteciendo el lograr el tiempo en ellas, haſta los Reyes. Vnos con el exercicio de ſonoros Inſtrumentos; otros con el de ſuaves, y dulces cantilenas; y otros en componer armonicas modulaciones.

Y porque la elevacion de perſonas inclinadas al primoroso exercicio de componer ſonoras armonias, puedan lograr ſus deſeos con brevedad de tiempo, me ha parecido eſcrivir para los Maestros el modo con que han de diſponer la enſeñança de ſemejantes eſtados de perſonas, pues conviene, que no ſea con el modo regular que ſe enſeña à los que ha de ſer en ellos propria, y unica facultad.

Como el eſtudiar musica ſemejantes perſonas, es mas por dèpote, y paſſatiempo, que por otro fin, ſolo deſean lograr el oír armonias que ſean concepto, y parto de ſu ingenio; aunque no ſean con aquellos primores que llevan las de los doctos Maestros: y allí, no es neceſſario encaminarlos por la carrera que navegan los que han de vivir con di-

cho exercicio. Se les ha de guiar por el atajo, ò abreviada senda, por donde lleguen al fin que pretenden, haziendo algunas composiciones que suenen bien.

Para lo qual es preciso, que sepan el valor de las figuras de Canto de Organo, debaxo de todos aquellos tiempos que comunmente se practican; y aunque no sean muy diestros en cantar su parte, tendrán lo suficiente con que sepan cantarla, mirándola primero.

No ay necesidad de enseñarles de *contrapuntos*, porque no haze al caso el saberlos si han de aprender por abreviatura.

Lo primero en que se han de imponer es, en formar consonancias entre dos voces solas; explicandoles la que es voz de Baxo, y la que es voz aguda. Tambien se les ha de enseñar como no se pueden dar dos *octavas*, ni dos quintas inmediatamente; y que quando son solas dos voces, ò tres, la *octava* se ha de utar baxando la voz baxa, y subiendo la alta; y la *quinta* al contrario.

Sabidas estas reglas, se les ha de enseñar à contar las especies desde la una voz à la otra, para que sepan las que son simples, ò compuestas; y que las consonancias son *octava quinta*, *tercera*, y *sexta*, con sus compuestas; que las disonancias son, *segunda quarta quinta menor*, y *septima*. Sabido todo esto, con facilidad aprenderan à formar *octavas*, *quintas*, *terceras*, y *sextas* entre dos voces.

Tambien se les ha de advertir, que moviendo solo la una, puede hazer tránsito de una especie consonante à otra, de qualquier modo que quisiere, y que quando el movimiento es con las dos voces, ha de ser con unas mismas figuras.

Quando ya estuvieren practicos en formar las consonancias entre dos voces, se les ha de hazer que las formen à tres, advirtiendole, que siempre aya una voz en especie imperfecta. Y por quanto los movimientos mas comunes que haze el Baxo, se reducen à ser quatro subiendo, y otros quatro baxando, se les ha de enseñar como se han de poner las voces sobre cada uno de ellos, dandoles esta regla.

Quando el Baxo sube de grado, ò de *tercera*, la voz de la *octava* ha de ir à la *quinta*, y la de la *tercera* à la *tercera*: pero que si se halla en la *quinta* la que avia de estar en la *octava*, se ha de llevar à la *sexta*. Que quando el Baxo ha de subir *quarta*, la voz que estè en *quinta*, ò en *octava*, ha de ir à la *tercera*, ò *decena*, y la que se halla en la *decena*, la puede llevar à la *octava*, ò à la *quinta*. Que para quando el Baxo sube *quinta*, la voz que se halla en *octava*, ò en *quinta*, se ha de llevar à la *decena*, y la que se hallava en la *decena* à la *quinta*.

Quando estos quatro movimientos son baxando la voz baxa, en el que es de grado se ha de llevar la voz de la *quinta*, ò *sexta* à la *octava*, y la de la *tercera* à la *tercera*. Pero en caso que se hallare en la *octava* una voz, y no en la *quinta*, aquella ha de ir à la *decena*, y la que se hallava en *decena* à la *sexta*, ò à la *octava*. Quando baxa *tercera*, se han de llevar las dos voces à las mismas especies. Quando baxa *quarta*, la voz que se halla en especie perfecta, sea en *quinta*, o en *octava*, ha de ir a la *decena*, y la de la *decena* à la *octava*, ò à la *quinta*. Quando baxa *quinta* la voz que se halla en especie perfecta, sea en *quinta*, ò en *octava*, ha de ir a la *decena*, y la de la *decena*, se ha de poner en la *octava*.

Tam-

Tambien se les ha de advertir, que si sucede mover de *sexta* el *Baxo* subiendo, se han de poner las voces de el mismo modo que si baxara *tercera*: y si baxa *sexta*, como se ponen quando sube *tercera*.

Si sube, ò baxa *octava*, se han de poner como sino moviera: sabido, que ha de guardar este orden en poner las voces à tres, en poco tiempo puede conseguir la practica de estas posturas, que facilitado en ellas, se le puede enseñar las de à quatro sobre los mismos movimientos, de el modo que se sigue.

Subiendo de grado, se pueden poner de dos modos: el uno, llevando la voz, de la *octava* à la *quinta*, la de la *quinta* à la *tercera*, y la de la *decena* à la *octava*; y de este mismo modo se han de poner quando sube de *tercera*. El otro modo, que se pueden poner subiendo un punto, es llevando la de la *quinta* à la *octava*, la de la *octava* à la *quinta*, y la de la *decena* à la *decena*.

Quando sube *quarta* el *Baxo*, la que està en la *octava* ha de ir à la *quinta*, la de la *quinta* à la *tercera*, y la de la *decena* à *octava*. Para quando sube el *Baxo quinta*, se han de poner de el modo siguiente: la de la *octava* se ha de llevar à la *tercera*, la de la *decena* à la *octava*, y la de la *decena* à la *quinta*.

Quando estos movimientos son baxando, se ponen las voces quando canta de grado, llevando la de la *quinta*, ò *sexta* à la *octava*, la de la *octava* à la *decena*, y la de la *decena* à la *decena*: y de el mismo modo se ponen baxando *tercera*. Pero baxando de grado, se pueden poner de otro modo à mas de el que se ha dicho, y es llevando la de la *octava* à la *quinta*, y la que està en la *quinta*, ò *sexta*, à la *octava*, y la de la *decena* à la *decena*.

Quando baxa *quarta*, la voz de la *octava* ha de ir à la *decena*, la que està en la *quinta* à la *octava*, y la que està en la *decena* à la *decena*. Quando baxa moviendo de *quinta*, la voz de la *octava* ha de ir à la *decena*, la de la *quinta* à la *decena*, y la de la *tercera* à la *octava*.

Todas estas posturas à tres, y à quatro sobre los movimientos que puede hazer el *Baxo*, es inescusable dexas de saberlas, si se han de poner las voces como se deven. Se les ha de advertir, que con qualquiera figuras que mueva el *Baxo*, han de mover las otras voces: y que aunque aya dos, ò tres puntos, ò mas en un puesto, la postura de las voces siempre ha de ser una; si yà no fuere necessario subirlas, ò baxarlas, como importa muchas vezes, por razon, de que no canten muy alto, ò muy baxo: pero en estos casos no se haze mas que mudarlas de especie; como la que estava en la *quinta* llevarla à la *octava*, la de la *octava* à la *decena*, y la de la *tercera* à la *quinta*.

Tambien se les ha de advertir, como han de acomodar la letra con la musica accentuandola; pues para esto ay variedad de figuras, usando de las que fueren mas proprias para el accento.

Tambien se les ha de explicar como se pueden hazer *ligaduras*, por lo menos las mas comunes; como son la de *septima*, la de *quarta*, y *quinta menor*: que sabido todo esto, pueden componer aunque sea llana, musica que suene bien. Y si quisieren usar de algunos primores, se les puede poner por demonstracion algunos *passitos*, para que se habituen à hazer otros semejantes; aunque se les ha de prevenir, que medie alguna pau-

pausa, ò pausas de unas voces à otras; y que no entren en *segunda*, *tercera*, ni *sexta*, de donde entran unas de otras.

Y en caso que quieran los tales sugetos componer à mayor numero de voces que à quatro, podrá explicarles el Maestro el puesto que toca à cada una, sea à cinco, à seis, à siete, ò à ocho, etc.

Con solo saber lo que dexo escrito, puede componer qualquiere, musica que dè gusto con ella; y en tan breve tiempo, que puede ser en menos de un año. Porque me consta, que algun sugeto lo consiguió en seis meses.

He dicho las circunstancias mas esenciales que tocan à los Maestros acerca de el enseñar, assi en lo que dexo escrito en el Capitulo antecedente, como en este: y aunque de lo que pertenece à la Segunda Parte, que es el componer, dexo ya escrito lo mas en todo el contenido de esta Segunda Parte de Escuela Musica, no obstante, tocarè acra algunas circunstancias, con algo mas dilatacion en este lugar, que donde las dexo ya tocadas.

Vna de ellas es, el que importa mucho, que un Maestro de Capilla, no tan solamente sea buen práctico, sino es tambien buen especulativo: entre otras razones, por dos muy principales. La primera, por el enseñar; y la segunda, por obrar con mas acierto en la practica. Quando enseña la practica, es necessarissimo que se les explique à los que aprenden, lo que es licito obrar, y lo que no; explicando las reglas que tocan à cada materia, dandoles à entender los modos con que se puede faltar à ellas.

Porque si haze una *ligadura* que no previene, liga, ò desliga como deve, no será mucho que yerre en alguna circunstancia de estas, ignorando las reglas que pertenecen à todo lo que es *ligadura*: y es muy de la obligacion de el Maestro el explicar todo lo que haze al caso, para que otra vez no yerre por ignorancia.

Tambien puede suceder, y aun sucede, que viendo el nuevo Profesor de musica, que à vezes se practica encuentros en las especies disonantes por movimiento de dos voces, los practica el sin ser al tiempo que conviene que sean, porque segun regla, han de ser en el movimiento de el alçar de el compàs: y si el lo practica al dár, dirà, que si suena bien al alzar, tambien sonará bien al dár, pues son las mismas especies: y assi, siendo el Maestro docto, le puede explicar en que consiste la diferencia de ser licito el uso de dicho encuentro al alçar, y no al dár.

Pero si el Maestro ignora las reglas, y la inteligencia que se les deve dár, no lo podrá sacar al Discipulo de la ignorancia; pues tan solamente le podrá responder, que assi se lo enseñaron à el, como lo responden algunos: y por esto importa, que el Maestro sea buen Theorico junto con ser buen Practico. Pues aviendo de enseñar, es preciso que enseñe el fundamento de toda la practica, porque en no ser esta fundada en razon, no será segun Arte.

La segunda razon, porque conviene que sea buen Especulativo, para ser buen Practico el Maestro, es para poder componer con acierto: pues si es especulativo, podrá guiarse por la razon en toda composicion primorosa, porque ordinariamente en los mayores primores, se ofrecen

dificultades , por excitarse muchas dudas , que si es especulativo , las podrá resolver , y obrar con seguridad fundada en la razon : pues todo periodo de musica , en tanto es licito el practicarle , en quanto ay razon que lo abone.

A mas de por los motivos que he dicho , deve ser especulativo un Maestro de Capilla por otro: y es, que qualquiera dificultad que se ofrece de qualquiera especie de musica , sea en *Canto Llano* , en *Canto de Organo* , *Contrapunto* , ò *composicion* , el recurso para salir de dudas , es lo mas ordinario acudir al Maestro ; à que para dàr salida , es necesario que estè en la parte de la Theorica en toda especie de musica.

He querido tratar de lo que importa à un Maestro para ser buen Compositor el estàr en la parte especulativa , porque para lo primoroto de el componer , es parte muy necesaria. Pero tienen otra las composiciones , que es el gusto , en que un Maestro deve rayar por este lado. Sobre lo qual digo , que lo que mas haze al caso , es la variedad en las composiciones : procurando tomar ideas diferentes , assi en la disposicion de las voces naturales , y artificiales , como en los Coros , en quanto à su division , y en quanto al cantar las partes graciosamente.

Tambien consiste en saber hazer distincion de la letra , dando el sentido que pide , à la que grave , con musica grave , à la que ayroso con musica ayrosa , à la que señala alegria con musica alegre , &c. Haze mucho al caso para componer de gusto un Maestro el tener en su Capilla buenas voces , y buenos Instrumentistas : porque como son los que ponen por execucion la musica , tanto mejor parece quanto mejores son las voces , è Instrumentos que la executan , y bien executada , excita al Compositor para componer con variedad.

En unas Capillas ay buenas voces , y no tan buenos Instrumentistas , en otras al contrario , son mas diestros los Instrumentistas que buenas las voces ; en otras ay una , ò otra voz singular , y en otras unos , ò otros Instrumentistas : de todo esto se deve hazer cargo para componer el Maestro , segun el estado de su Capilla : porque ha de disponer las composiciones para dàr gusto con ellas , cargando mas la musica en las mejores voces , ò mejores Instrumentos , yà cantando solos , ò yà en *duo* , ò de modo que puedan lucir mas , pues con esto serán mas deleytables.

Y importandole tanto à un Maestro , el que la Capilla estè buena , como para que le logre lo que trabaja , no cumplirà con su obligacion , sino pone especial cuydado al tiempo de la admissiõ , assi de los que han de cantar , como de los Instrumentistas , sino elige los mejores quando ay ocasion de escoger. Y digo esto , porque sucede muchas vezes apasionarse por el que no es tan al caso : y en esto , no tan solamente obran contro la Iglesia , sino es contra si , pues tanto mas le lucirà sus composiciones , quanto mas al caso fueren para su execucion , assi voces , como Instrumentos.

Y porque corre à cuenta suya el examen de los que se han de admitir , dirè generalmente las circunstancias que deven concurrir en las habilidades para ser al caso : en quanto à las voces , digo , que de qualquier especie que fueren , han de ser , claras , de bastante cuerpo , de suficientes altos , y baxos , segun para la parte que huvieren de cantar , que sean diestros en el canto : u son tan solamente para regir en los Coros , en el

Canto Llano, y esta especie de voz ha de ser de mayor cuerpo: diestros en el *Canto de Organo* los que han de cantar en la Capilla, que sea voz con movimiento, ò gala. Y en caso de concurrir dos, una que la tenga, y otra sin ella, deve ser preferida aquella voz que la tiene, aunque no sea tan diestro en el canto el lugero (como no sea notable la diferencia:) porque sino es tan diestro, se puede hazer con el habito; y el movimiento, sino lo tiene naturalmente, no lo puede adquirir.

Tambien deve ser preferido aunque no sea la voz tan clara, como la que no tiene movimiento (con tal que no sea mucha la diformidad:) porque teniendo movimiento, se supone tendrá buen modo de cantar, y con este suplirá el defecto que puede aver en ser mas, ò menos clara una voz que otra.

Y sobre todo deven los Maestros poner especial cuydado, en que sea qualquiere especie de voz que haviere de ser admitida, bien entonada.

Tocante à los Instrumentistas, la circunstancia mas importante, y à que se deve atender es, à que sean diestros en el canto, porque sino lo son, no lo pueden ser en la execucion. Tambien se ha de atender à que hieran, y formen los puntos con distincion.

Y porque en parte toca tambien à los Maestros el examen de Organistas, digo, que en lo que pueden juzgar, pongan la atencion en que tengan sueltas las manos con larga execucion, distincion en quanto al herir, buen ayre, guardando el compàs en todo. Tambien toca el examinarlos en la composicion por escrito, que es de el modo que mas cabal juicio pueden hazer; porque es inescusable en los Organistas que ayan de estàr en Capilla.

No tan solamente deven estàr los Maestros de Capilla bien en la composicion practica, y especulativamente, sino es que deven procurar facilitarle tanto en el componer, que de pronto puedan escribir algunas Obras, porque se ofrecen muchos calos precisos, por algunas fiestas que se ofrece hazer de repente, y es preciso el cantar musica que sea al calos, y por otras muchas casualidades que cada dia suceden.

Todas estas obligaciones son de el oficio de Maestro de Capilla, que he querido hazer memoria de ellas, para que los que aspiran à tales officios, sepan de lo que se han de hazer cargo.

CAPITULO XIV.

COMO UNA DE LAS PARTES IMPORTANTES que ha de tener un Maestro de Capilla, es el saber regir; y de las circunstancias que son necessarias para adiestrarse en ello.

NO es la parte de saber regir la menos principal de las que componen un buen Maestro de Capilla; aunque tenga todas las otras que hasta aqui he tratado, no puede cumplir con su oficio, por ser necessaria para la mayor perfeccion de el Magisterio. Declaralo Alberto Magno en estas palabras; pues dize, que regir, es saberlo dirigir todo à la mayor perfeccion de el fin. En que dixo admirablemente, porque

Alb. Mag. de causis, & process. univ. 1. cau 1. 2. tra. 4. cap. 1. char. 224. col. 1. Regere, est adesse perfectum, & ad finem dirigere.

como el fin de la musica es deleytar con ella, qualquiera disonancia que aya, haze imperfecto el fin.

Ha de ser el Maestro de Capilla como el diestro Piloto, que con el Timon gobierna la Nave, y guia con felicidad al Puerto, que es el fin de su navegacion. Es la Nave à quien gobierna el diestro Maestro con el Timon de el compàs, el agregado sonoro de su Capilla, à quien preserva no dè en el elcollo de la disonancia, guiandola para que llegue con felicidad al puerto mas perfecto de la mayor melodía.

Quatro son las circunstancias principales à que deve atender un Maestro para el buen regimen de la musica. La primera es, el ser buen Compositor Practico; la segunda, tener buen oído; la tercera, ser diestro en llevar el compàs; y la quarta, en dirigir con discrecion sus operaciones. Irè explicandolas todas, para que se vea quan necessaria es en un Maestro la observancia de ellas para el buen regimen de una Capilla.

Aunque antes de su explicacion advierto, que es en dos modos la disposicion de la musica que se canta en la Iglesia; uno, aquella que se canta en Libros impresos; y otro, la que se canta dividida en diversos Coros: y assi como en estos dos modos ay diferencia en la disposicion de la musica, tambien ay diferencia en el modo de regirla,

Es mas dificultosa de regir bien la musica de Libros impresos, ya porque muchas vezes no van unidas las voces en la letra, y ya porque se canta debaxo de el compàs muy acelerado: que la musica que es dividida en Coros, como ya canta uno, ya otro, y ya todos, le es mas facil el conocimiento de el yerro al que rige, y puede mas prontamente corregirlo, ò enmendarlo.

Por esso deven cargar la consideracion los Maestros en adistrarse à regir lo que se canta sobre el Libro, pues el que semejante musica rigiere bien, regirá qualquiere otra.

La primera circunstancia que dixe ser forçosa, es de ser el Maestro buen Compositor Practico: porque siendolo, estará pronto en el conocimiento de las entradas de los *passos*, en las pausas que deven esperar las voces, en los valores que deven tener las figuras, porque ordinariamente yerran los que cantan, por no entrar los *passos* à tiempo, por callar mas, ò menos pausas, y por no dár à las figuras su justo valor.

Para conseguir facilidad el Maestro en semejante exercicio, conviene el que tenga mucho habito de trabajar sobre el Libro. Lo primero en tener bien exercitados los *Contrapuntos* sobre qualquiera parte, à lo menos sobre la de el *Tiple*, que es sobre la que mas comunmente se echan, y esto conviene que sea con variedad de especies de ellos, procurandola echar con la mayor velocidad possible: pues de echarlos muy veloces, se sigue el aver de acudir con la vista pronta à la voz sobre que los echa, con lo qual adquiere habito de llevarla vista adelantada, materia importante.

Haze mucho al caso, que sepa echar la tercera, y quarta voz de repente, porque la mayor dificultad de semejante exercicio consiste en el sugetar con la vista todas las voces de el Libro, se entiende, quando echa la tercera voz, las dos sobre que la echa, y quando echa la quarta, las tres.

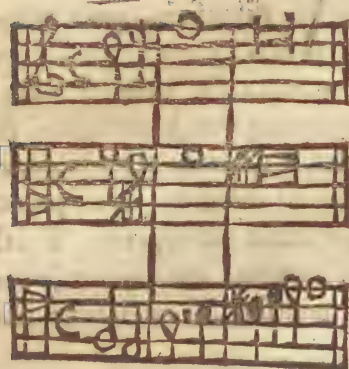
Los *Contrapuntos* sobre *Canto de Organo*, son disposicion para echar la *tercera voz*, y la *tercera* para la *quarta*; y una, y otra, para regir con propiedad. Echando los *Contrapuntos* veloces, se habitua à adelantar la *vista* en la voz; quando se echa la *tercera voz*, haze habito de adelantarla en las dos voces sobre que la echa; y quando echa la *quarta*, la deve adelantar en las tres, dando lugar al discurso, para prevenir los puestos que tocan à la *quarta voz* que echa de repente. Y adquiriendo en esta materia el habito, tanto quanto mas fuere, con tanta mas prontitud, quando rige, podrá *atrasar*, ò adelantar una voz, ò otra, quando fuere necesario.

Echando la *tercera*, y *quarta voz*, se ofre cen dificultades en algunas posturas, sobre las quales podrá tomarse tiempo el Maestro para resolverias quando haze semejante exercicio; que siendo Maestro experimentado, no será necesario; pero lo digo para los que no tienen experiencia: y aun pondré algunas, para que sirviendoles de exemplares, hagan estudio de otras muchas, porque quando se echa de repente, no aya que detenerse en ninguna postura semejante à las que están estudiadas.

Aunque primero quiero advertir à los nuevos exercitantes en echar la *tercera voz*, que ay dos modos de echarla, uno, siendo voz particular, y otro, siendo el *Baxo*. Quando es voz particular la que se echa, es sobre el *Baxo*, y otra voz qualquiere que fuere; y es el modo en q̄ menos dificultad se halla en las posturas. El otro modo es, siendo el *Baxo* el que se echa sobre dos voces particulares de el Libro; y es donde muchas vezes por razon de guardar el orden en quanto al uso de las especies perfectas à tres, se ofrecen dificultades.

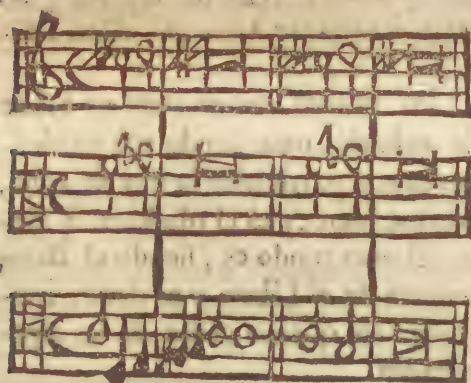
Sino ay otro suplemento, importará poco que se dè un puesto de *quarta voz*, pues quando ay motivo, que es el no poderse poner el *Baxo* de otro modo, no puede aver duda en que sea licito, pues como se dize vulgarmente, no ay regla sin excepcion: y las que ay para el uso de las especies perfectas, la tienen en aquellos casos que tiene motivo el Compositor. Bien, que si puede cantar la voz guardando dichas reglas, tendrá obligacion de observarlas.

Siempre que las dos voces particulares se hallaren en *quarta*, ò *quinta*, el *Baxo* que se echa, se ha de poner en puesto que sea *tercera*, ò *decena* con la una, y *sexta* con la otra (menos que no sea puesto en ligadura) que en este caso puede ser *segunda* con la una voz, y *quinta* con la otra. Advierto todo esto, para que los que se ocupan en semejante exercicio no se cansen en buscar como pueden acomodar el *Baxo* de otro modo, porque no lo ay aviendo de aver especie imperfecta en toda postura, como es obligacion à tres (menos que no aya *disonante*. Reparese en la postura siguiente.



Se puede notar, que en la primera vez usa el Basso de la quinta accidental con el Tiple; y en la segunda, dà un puesto de quarta voz con el Tiple, y otro con el Contralto. Y por la duda que puede aver, en que de qual postura es mas licito su uso, digo, segun mi dictamen, que se puede usar assi la una como la otra.

Sobre la postura que se sigue, se puede poner la tercera voz de dos modos, como se verá.



Los que quieren que à tres no se dè puesto de quarta voz, podrán usar de la quinta accidental, porque no ay otro modo de poner el Basso; y porque no se sigue inconveniente alguno de practicarla.

Algunos quieren que se guarden con tanto rigor los puestos de à tres, que ningun motivo quieren que sea bastante para usar un puesto de quarta voz: pero no hallo que puedan tener fundamento, aviendo motivo suficiente; porque las reglas de usar las especies perfectas de el modo que están ordenadas à tres, aunque se falte à ellas, no quita sonori- dad à la musica; pues tan solamente està ordenado, que se dè la octava, y la quinta de el modo que dexo escrito, con el fin de que tengan alguna singularidad en el uso, yà que la tienen en la qualidad estas especies, como dexo escrito en varias partes de esta Obra: y assi, no siento que sea inconveniente poner el puesto de la quarta voz siendo à tres, quando ay motivo especial en que la regla tenga excepcion.

Tambien prevengo, que se ofrecen muchas vezes posturas, en que en alguna parte de el compàs, es preciso falte la especie imperfecta; y pues no sea à lo que dà, ni à lo que alza, importa poco, y conviene que sea assi, porque no cante mal la voz.

En el exemplar siguiente se verá practicado lo que digo.



No tan solamente se puede notar, que en el movimiento de el alzar de el compàs se queda sin imperfecta en la ultima parte de el, sino es que va de la *sexta* à la *octava* el *Baxo* con el Tiple; pero ni uno, ni otro es inconveniente, para que se dexé de usar semejante postura.

Aunque se queda sin imperfecta, como es la menor parte de el compas, y no dà, ni alza quando sucede, es lo mismo que si todo el compàs usara de la imperfecta. En quanto al ir de la *sexta* à la *octava*, tampoco le sigue inconveniente, pues no es menos sonora la postura, ni se va en ella contra regla esencial de buena musica.

No tan solamente echando la *tercera* voz, pero tambien la *cuarta*, sucede muchas vezes ir de la *sexta* à la *octava* de el mismo modo, por que se tiene por menor inconveniente, que el que falte à la especie imperfecta una voz en movimiento de compas.

Muchas posturas se ofrecen echando la *cuarta* voz dudosas, ò que se puede excitar duda en ellas; pero si con reflexion leyere todo lo contenido en esta Segunda Parte el estudioso Musico, hallarà razones para resolverlas; y alli, no me dilato mas en esta materia, por parecerme ocioso. Solo digo, que importará mucho el entender bien la composicion al que huviere de echar la *tercera*, y *cuarta* voz de repente; y mayormente, si es la parte de el *Baxo*, como se echa mas vulgarmente.

El fin de semejantes exercicios es el habituarse, como dixe arriba, à sugetar con la vista dos, y tres voces à un tiempo; para que consiguiendo en ello destreza, esté muy habil el Maestro para poder regir quando se canta sobre el libro: el qual, quando yerra una voz, deve señalarle donde ha de cantar, y quando mas cantar con ella hasta ponerla en via.

Y para conocer quando se adelanta, ò atrasa una voz, importa el tener buen oïdo, que es la segunda circunstancia, que dixe era necesaria en un Maestro, para poder regir bien; pues teniendo buen oïdo, se nota la disonancia luego, y prontamente puede passar à la correccion para que los circunstantes no puedan notar disonancia alguna. Y à mas de esto importa, para poner en tono la voz. sobre lo qual advierto, que puede ser el errar de tres modos: el primero, adelantandose, ò atrasandose; el segundo, perdiendo el tono de la cuerda; y el tercero, no afinando bien lo que canta.

Pero siendo buen Compositor, y conociendo al oïdo todas las especies, conocerà con facilidad, si el verro es por averle adelantado la voz, ò por averle atrasado; y siendo sobre el libro, le señalarà donde ha de cantar, cantando el mismo Maestro al mismo tiempo dos, ò tres silavas de la letra, para que el Cantor musico se corrija mas prontamente.

Si fuere en la musica que se canta dividida à coros el errar, rigiendo en diferente coro, bastarà que haga una seña el Maestro dandole à entender el verro, que en semejante musica es facil el que el mismo se corrija, porque ordinariamente las voces de cada Coro van juntas: y si fuere por averse adelantado, ò atrasado en las pausas de algun passo,

podrá cantar el Maestro mirando al Musico, para que entienda que lo corrige; pero ha de ser de modo, que no cause nota a los circunstantes.

Quando yerra el que canta, por no aver entrado en tono, no tiene el Maestro que hazer otra diligencia, que cantar hasta ponerlo en la cuerda propria.

Ay algunos que no afinan quando cantan, yà por defecto de el oïdo, y yà por razon de tener el pecho malo: y con los tales se deve portar el Maestro cantando un poco con ellos, hasta que puedan advertir el defecto; y si de este modo no se pudiere remediar, como sucede muchas vezes, en este caso, si ay quien puede suplir la parte, lo ha de hazer callar, y que la cante otro, que aunque la voz no sea tan buena, será menor mal, que el de la desafinacion.

La *tercera* circunstancia que ha de tener un Maestro para regir como deve, es, saber llevar el compàs. Esta es una materia que no ay quien se persuada, que no sea muy facil; y a los tales les parecerà ociosa esta prevencion: pero segun mi sentir, es materia muy importante el tratar de ella; porque no es tan facil como algunos entienden el llevar el compàs con propiedad. Pues para que sea como se deve, se ha de poner la atencion en tres circunstancias.

La *primera*, en que sea con total igualdad; la *segunda*, que quando es necessario acelerarlo, ò llevarlo mas a espacio, sea puntual al tiempo que conviene; y la *tercera*, que se eche de el modo que corresponda a la señal indicial de la obra.

En quanto a la igualdad con que deve ir el compàs, importa tanto, que no regirá bien un Maestro obra alguna, sino lo echa con fineza; porque de la alteracion de el, se sigue la alteracion en lo que se canta; y si se altera en un movimiento mas que en otro, es preciso que se alteren los valores de las figuras que les corresponden: y el que es muy diestro en el cantar, ordinariamente se atiene a la igualdad de los valores que deve dár a las figuras, y no a la mala medida de ellas. Otros alteran los valores, segun ven el compàs; y en semejantes casos es mas confusion que musica concertada. Tampoco deve hazer movimiento alguno con la mano, ni brazo, mas que el de dár, y alzar; escusando todo lo que fuere hazer movimientos con la cara, ojos, y labios, por no dár motivo de risa a los circunstantes.

El compàs igual, que es el que se echa para *compasillo*, y *compàs mayor*, han de ser con tanta igualdad los dos movimientos de el, que en nada se difiera el uno al otro. Tal vez por dexarse llevar la atencion el Maestro de lo que se canta, ò de alguna voz particular, cuyda poco de el compàs, y suele ser la causa de no echarlo con la igualdad que se deve: sobre lo que deve poner toda atencion.

En el compàs ternario, ò desigual, como es el que se echa para *proporcion mayor*, y *menor*, &c. ha de poner con especialidad el cuydado, que el un movimiento sea doble, no deteniendose mas, ni menos, que su justa cantidad.

Conviene muchas vezes en una, ò otra parte de la obra, el que el compàs vaya con mas velocidad, ò con menos; y quando es necesario alterarlo, se ha de advertir en la misma obra, para que los que cantan estén prevenidos quando llega el caso; y el Maestro ha de ser puntual.

lísimo, en que sea à tiempo, no anticipando, ni posponiendo la alteracion de el.

Y tambien ha de poner la atencion, de que no sea mas, ni menos la aceleracion de el compàs, que lo que el ayre de la musica pide.

Vna de las materias en que ha de estar advertido el Maestro es tambien, que como sucede muchas vezes, el mudarle la señal indicial de tiempo en algunas partes de la obra, como ya siendo *compasillo*, mudarle en el de *proporcion mayor*, ò *menor*, &c. que tenga puntualidad en mudar de compàs, segun el tiempo à que corresponde, no siendo mas, ni menos veloz, que el que pidierè el ayre de la musica, el qual deve gobernar con discrecion: porque à vezes convendrá que se eche con mas velocidad, y otras con menos.

No es fuera de este lugar el advertir, que quando un Maestro rige sobre el libro, y ay algun *canon*, lo ha de prevenir al que ha de cantar la voz que sigue; advirtiendole al tiempo que ha de entrar, y en el tono si fuere necesario. Porque los que cantan, tal vez no lo advierten, y es de el oficio de el Maestro el tener providencia, previniendo todo aquello que conviene, para que no se yerre.

La *quarta*, y ultima circunstancia que dixè avia de tener un Maestro para poder regir con propriedad, es, discrecion; y regirá con ella el que observare las reglas siguientes. La *primera*, que toda obra, se pruebe antes de cantarla en publico, para que los que la huvieren de cantar, cada qual tenga vista su parte; y las dificultades que cada uno hallare, se las pueda declarar el Maestro: y por si en ella ay algun yerro, se pueda corregir antes que salga en publico.

La *segunda*, que no de motivo de sonrojo en publicidad à ninguno de los que cantan, corrigiendo al que yerra sin que pueda ser notado; pues lo puede hazer, ò señalándole donde deve cantar, ò cantando con el; escusando acciones, y voces que indiquen la correccion. La *tercera*, que prevenga con tiempo lo que se ha de cantar, y las dificultades que puede aver en ello, para que al tiempo de la execucion no se falte.

La *quarta* es, que deve ser medido en todas sus operaciones, y muy circunspecto, rigiendo con seriedad, sin hazer movimiento con ningun miembro mas que el de el compàs, no haziendo mudanças con el rostro quando alguno yerra; pues todo obrar contra esto es dar motivo de risa à los circunstantes, y sonrojo à los que cantan debaxo de su compàs, y que no le tengan la veneracion debida al puesto.

Todas las circunstancias dichas conviene que tenga un Maestro de Capilla, y he querido hazer este breve Epilogo de ellas, para que los mozos que entrán en el oficio sin experiencia, suplán la falta de ella, observando lo que dexò escrito.

CAPITULO XV.

EXPLICACION DE LAS REGLAS MAS
importantes que han de hazer observar los Maestros de
Organo, à los que enseñan en los
principios.

POr ser mas universal el exercicio de Organistas que el de Maestros de Capilla en la Iglesia, me hallo precisado, yà que dexo escrito de aquel, el escrivar de este como materia importantissima, por la razon de la generalidad de su uso. Maestros de Capilla tan solamente los ay en las Iglesias que tienen rentas congruas para mantener Ministros que sirvan para el mayor culto, cantando las divinas alabanzas en musica *Metrica*, y *Rithmica*, quienes es preciso tengan Cabeza, ò Superior que los gobierne, ò rija.

Arist. in prim.
post cap. 20. tra.
39. char. 341.
Universale est magis causa quam particulare.

Alex. Aphr. in
pri. prior. cap. 5.
char. 14. col. 1.
Universale prastantius est particulari.

Es mas universal el exercicio de Organista, porque son muchas mas las Iglesias que no tienen congrua para tener Capilla, supliendola con el Organo, alternando este con el Coro de voces que exerciran el Canto Ecclesiastico, componiendo uno, y otro un agregado de divinas alabanzas, que consta de voces, y sonidos naturales, y artificiales. Y como musica Ecclesiastica mas universal, me ha parecido tratar con mas expression de su exercicio, que de el de los Maestros de Capilla: siguiendo la doctrina de Aristoteles, que nos enseña, ser mas principal lo que es universal, que lo que es particular. Y Alexandro Aphrodisio dize lo mismo.

Y dando principio por el modo que han de tener los Maestros de Organistas en enseñar los primeros rudimentos, explicarè en este lugar las quatro reglas que dixe en el Capitulo undecimo de este Libro, avian de observar con los Principiantes, pues todas ellas son de suma importancia, para que salgan con habilidades consumadas.

Es pues la *primera*, la planta de el cuerpo; la *segunda*, la postura de las manos en el teclado; la *tercera*, saber los Signos de la mano à que tecla corresponde cada uno; y la *quarta*, el orden que se ha de guardar en los dedos para herir las teclas.

Explicando lo que toca à la primera regla que he dicho, ha de ser la planta de el cuerpo, recto, en medio de el teclado, de modo, que lo pueda pulsar todo con las dos manos, sin mas extension de el un brazo que el otro: importa ser assi la planta para que sea menor el movimiento de cada brazo al baxar, ò subir à los extremos de el teclado.

Porque si el cuerpo no lo tuviere linea recta de el medio, por la parte que estuviere mas inclinado, es preciso que cubra la mano; por lo qual ha de mover con violencia el brazo: y lo mismo, por la parte contraria el otro violentandolo àzia fuera, y la resultancia de estos movimientos violentos, es muy cierta imperfeccion en el herir las teclas, porque al tiempo de su pulsacion, se inclinan à la parte de el movimiento: y como es efecto el herir de el, siendo violento, es preciso sea tambien violento el herir; y de semejante execucion se sigue el rozarse las teclas, y quedarle muchas vezes sonando.

Tambien se sigue el inconveniente de no alentar los dedos con rectitud en ellas, exponiendose al riesgo de herir dos à un tiempo.

A mas de ser la planta de el cuerpo en medio de el teclado, ha de estar con rectitud *perpendicular*, sin inclinarlo adelante, atrás, ni à los lados, teniendo la cabeza de el mismo modo; porque es la postura mas natural de el hombre, siguiendo à la misma de el cuerpo, la de los demás miembros; pues estando así, ha de venir naturalmente la de las manos en el teclado, y así mismo serán naturales los movimientos de los dedos.

Tambien se deve escusar todo movimiento en los demás miembros que no sean precisos. Vnos ay que mueven el cuerpo al compás de las manos; otros la cabeza; otros que encogen los ombros, y otros hazen movimientos con la boca. Todo esto repugna à la postura natural de el hombre, que governado por la razon, deven conformarse en las acciones todos los miembros con ella; porque de hazer lo contrario, causa nota à los que lo ven, y aun al mismo sugeto diversion.

El primer passo que es necesario dàr para poner por demonstracion la musica en el Organo, es la postura de las manos; (que la planta de el cuerpo tan solamente es disposicion.) La qual ha de ser, segun dixe en el Capitulo undecimo, llevando los dedos un poco arqueados, no tanto que hiera con las uñas en las teclas, ni tampoco que hiera con el lleno de la yema; porque de uno, y otro modo se sigue inconveniente grande para la execucion.

Dize Alexandro Aphrodisio, que todo lo que se enseña à poner por demonstracion, se ha de enseñar primero la ratiocinacion de ello. Y conforme esta doctrina digo, que la razon de que aya de ser la postura de las manos, como he dicho, es, porque es la mas natural para la execucion, y movimiento de los dedos: que por esto dixe en el lugar arriba citado, que importava tanto el cuydado en la postura de las manos, que no será buen Organista el que no tuviere esta circunstancia.

Alex. Aphr. in
prim. prior. cap.
1. char. 18. col.
1. *Demonstrationem
docere qui vult, pri-
us quid ratiocinatio
sit docendum est.*

Como son desiguales los dedos de las manos, importa que la postura sea proporcionada con todos ellos; para que al tiempo que aya de mover cada uno, sea el movimiento natural, no violento.

Si la postura de la mano fuere de modo que los dedos estuvieren sobradamente arqueados hiriendo con las uñas, es de notar, que como es mas largo el tercer dedo que los otros, es preciso que esté mas arqueado; y quando lo ha de mover de una tecla para llevarlo à otra, ha de ser mayor el movimiento, por averle de estender mas que los otros, segun regla mathematica, el qual movimiento es violento, por ser improporcionado. Y lo mismo es en todos los otros dedos, que los movimientos son improporcionados, cada qual segun la proporcion que tiene: de donde se ha de inferir, que en semejante postura de manos, todos los movimientos son violentos; y esta es la causa de la falta de execucion, en los que hazen habito de semejante postura.

Quando la postura de las manos es llevar los dedos muy poco arqueados, ò nada, se hiere la tecla con mas parte de el dedo, y es con toda la yema, y por la misma desigualdad de ellos, son los movimientos mas desiguales, y mas violentos, porque por la improporcionalidad de la postura, son improporcionados los movimientos, como efectos

producidos de ella; y estos movimientos violentos, è improporcionados, producen ciertos efectos de tardança, è ineptitud para la agilidad.

Por esso conviene, que ni estèn mucho, ni poco arqueados, si en un medio, porque estando assi, es proporcionada la postura de la mano, con todos los dedos; que como son desiguales en longitud, es necessario que convenga la proporcion con cada uno, hiriendo todos con la extremidad de la yema en igual proporcion; lo que no puede ser siendo improporcionada la postura.

Pero siendo assi, se siguen tres efectos buenos: el primero, que hieren con igualdad todos, conformandose en ser con la extremidad de cada uno; y de aqui se produce el segundo, que es el pulsar con igual fuerza de todos ellos las teclas; materia importantissima para que todos los sonidos se perciban con igual cuerpo. El tercer efecto es el ser los movimientos de ellos naturales, y nada violentos, que à menos trabajo se consigüe la docilidad de los nervios, y agilidad en los dedos.

Por todas las razones dichas importa mucho el cuydado en los Maestros de Organo, quando enseñan, y en los que aprenden, que se hagan cargo de que las posturas de las manos sean con propiedad; porque si erraren en ello, sería lo mismo que errar el fundamento de la fabrica.

La tercera regla que han de observar es; saber desde el principio, que signo de la mano corresponde à cada tecla; para que habituados en el conocimiento de todas, sepan en donde assientan las posturas, y que voces, ò sílvas corresponden à cada una: y importa tanto esta materia, que assi à los menos, à los mas, y à los del todo aprovechados, conviene.

A los principiantes, para que sepan en qué teclas han de poner las posturas, donde pueden dezir, *ut*, *mi*, ò *fa*, &c. A los que yà están mas aprovechados, para que sepan la situacion de las claves, ò à que teclas corresponden los signos donde se figuran quando escritas, para que puedan poner en el Instrumento la musica figurada, no tan solamente la de notas, si tambien la que està en cifra. A los que tienen mas grados de aprovechamiento, para saber los terminos por donde vãn los acompañamientos.

Tambien se les ha de explicar, que las teclas negras son *sustenidos*, y *bemoles*, enseñandoles que ay tres *sustenidos*, y dos *bemoles*, y que los demàs son *octavas* de aquellos: qual es el *sustenido* de *fesaut*, qual es el de *gesolreut*, y qual el de *cesolfaut*, qual es el *bemol* de *befabemi*, y qual el de *elami*.

Quando yà han salido de los primeros rudimentos, se les ha de enseñar, que quando las claves están con *sustenidos*, todos los puntos queuviere en el punto donde està el *sustenido*, corresponden à la tecla negra; si el *sustenido* estuviere en *fesaut*, à la de *fesaut*, si en *gesolreut*, à la de *gesolreut*, y si en *cesolfaut*, à la de *cesolfaut*: y esto no solo quando se figuran con las claves, sino es quando una vez, ò otra se halla sobre algun punto.

Quando las claves están con *bemol*, (que si es no mas que uno, será en *befabemi*) se les ha de advertir, que siempre que ayan de pulsar la tecla de dicho signo, ha de ser la negra; exceptando aquellos puntos sobre los quales se pone *sustenido*, que en semejantes casos ha de ser la tecla blanca.

Si las claves están con dos *bemoles*, como en *befabemi*, y otro en *elami*, se les ha de dár à entender, que todos los puntos que están en dichos signos, corresponden à las teclas negras de ellos; y quando una vez, ò otra se halla *sustenido* en ellos, es en la tecla blanca. Tambien, que quando las claves están sin *bemol*, y una vez, ò otra se hallare señalado sobre algun punto que estuviere en *befabemi*, ò en *elami*, ha de ser tambien en la tecla negra que le corresponde.

Tambien han de saber, que quando las claves están con *sustenidos*, y se halla algun *bemol* figurado en el mismo signo que está el *sustenido*, corresponde à la tecla blanca.

Toda esta materia es muy necesaria que se les explique à los que aprenden, quando se hallan yà en estado de poderla comprehender; que por descuido de muchos Maestros cometen muchas impropriedades por la ignorancia de ella, los que ponen la musica en el Instrumento.

La *quarta regla*, y no menos importante que las otras, que se ha de enseñar à los principiantes con mucho cuydado, es el orden que han de guardar en los dedos, que son en quienes está atribuida la potencia de poner en execucion la musica en los Instrumentos artificiales. Pues como dize Simplicio, potencia es todo aquello que conduce, abriendo camino para la mayor perfeccion, apartando lo imperfecto de lo perfecto, siendo ocasion, y preparacion para conseguir el fin mas perfecto.

Todo Organista que desde los principios se habituare à pulsar las teclas, guardando el orden de los dedos, segun conviene à cada una, conseguirà grande execucion; materia importantissima para ser perfecto musico en dicho Instrumento: pues no tan solamente conseguirà la agilidad, sino tambien la perfeccion de el herir, por la causa de ser naturales los movimientos de los dedos; en la suposicion que sea la postura de las manos como dixe arriba.

Son tres los puntos, ò circunstancias à que se reduce esta materia, en los que deve poner la atencion el Maestro quando enseña principios. La primera es, con que dedos deven ser las posturas de una, y otra mano; la segunda, el orden que se ha de guardar con los dedos quando se pulsan las teclas sueltamente; y la tercera, el ayre que se le ha de dár à la pulsacion.

En quanto à los dedos con que se deven poner las posturas, comenzando por la mano siniestra, que es con la que mas variedad se ponen, digo, que las *octavas* han de ser con los dos dedos extremos; esto es con el pulgar, y el pequeño; y assi mesmo las *septimas*. Las *sextas*, regularmente se han de poner con el segundo, junto al pequeño, y con el pulgar; aunque muchas vezes es preciso el averlas de poner con el pequeño, y el index, por razon de algun movimiento, ò *glossa*; siendo preciso que no mueva el uno de la tecla donde está.

La *quinta* mas ordinariamente se pone con el que está junto al pequeño, y el pulgar; y quando es necesario por algun motivo especial (como irè tocando adelante) se pone con el pequeño, y el indice. Las *cuartas*, unas vezes con el pulgar, y el de junto al pequeño, y otras vezes en lugar de el pulgar, el index. Las *terceras* se ponen regularmente con el index, y el de junto al pequeño; pero en algun caso extraordi-

Simp. in præd.
chart. 66. Potentia est conductrix extremorum, & præbens viam ut à posterioribus ad meliora res proficiantur, ac præparationem, & occasionem ingerit, ut perfectionem consequamur.

nario, en que aya de glossar el *Baxo* sin mover la voz de arriba, se ponen con el pulgar, y el indice. Las *segundas* se han de poner siempre con el indice, y el de junto al pequeño.

Estos son los dedos con que ordinariamente se forman todas las posturas de consonantes, y dironantes con la mano siniestra: aunque lo que es *quintas*, y *sextas*, quando la voz de arriba estuviere en la tecla negra, es mas natural ponerlas con el indice, y el pequeño, por excusar el movimiento violento al asentar la mano en dichas posturas.

Tambien se ha de tener por regla general, que qualquiera postura que fuere, como aya de glossar la voz superior, no moviendo el *Baxo*, se ha de poner con el dedo pequeño, para que queden todos los demás de la mano libres, para executar la *glossa*, (exceptando quando no sube de *quarta*:) y quando la *glossa* ha de ser en el *Baxo*, y la voz de arriba no ha de mover, se ha de poner toda postura con el pulgar.

Los dedos con que se han de poner las posturas con la mano diestra, son como se sigue. Las *octavas*, y *septimas*, con el pulgar, y el pequeño: las *sextas*, y *quintas* con el pequeño, y el indice: las *quartas*, se pueden poner con el pequeño, y el indice, y tambien con este, y el de al lado de el pequeño, y el indice; y tambien con este, y el de al lado de el pequeño, porque son tan naturales de un modo, como de otro. Las *terceras*, ordinariamente se ponen con el indice, y el de junto al pequeño, que es lo mas natural; y las *segundas* con las mismas.

Siempre que la voz superior huviere de glossar sin mover la inferior, se deve poner con el pulgar qualquiera postura que fuere; y quando la *glossa* ha de ser en la voz inferior, la postura ha de ser con el dedo pequeño.

Regulase la musica de el Organo, à que no exceda de *octava* la que toca à cada mano, para que pueda ser executable: pero sucede à vezes alguna postura de *novena*. Y en estos casos se usa de los mismos dedos que para la *octava*, assi en la una mano como en la otra.

No es fuera de este lugar el prevenir, que quando comiençan algunos niños, ò niñas à estudiar, que por pequeña la mano no llega à la postura de la *octava*, deve el Maestro regular la musica de modo, que no sea precisa el poner semejante postura. Estas son las reglas generales que los Maestros deven observar con los que enseñan en todo genero de postura. Ahora dirè de los movimientos de los dedos, los que son mas naturales.

Y assi prevengo, que los tres de medio son con los que mas naturalmente se executa todo movimiento de *glossa*, menos en un caso, ò otro, que sea preciso valerse de el pulgar en principio de *glossa*, que aya de subir quando es con la mano diestra, y para baxar con la siniestra. Quando baxa, ò sube *octava* de salto, es mas natural que sea con los dedos extremos, como el pulgar, y el pequeño; si fuere en caso especial que fuere preciso valerse de el que està inmediato al pequeños (y esto tanto con la una, como con la otra.)

Toda *glossa* que aya de subir tres puntos seguidos, ò con algun redoble con la mano derecha, ha de ser con el indice, y los dos que despues de el se siguen. Y todo lo que huviere de subir de mas, como sea *glossa* seguida, han de alternar el de en medio con el de junto al pequeño.

Pero

Pero se ofrecen muchos casos, en que es preciso, aunque continue la *glossa*, valerse de el indice; que no es facil escribirlos, y assi, quedan à la discrecion de el Maestro; atendiendo siempre à lo mas natural.

Quando es baxando la *glossa*, si han de ser tres puntos seguidos, ò con redoble, se ha de comenzar con el junto al pequeño; y si prosiguere baxando mas, ha de alternar el indice con el de medio. Con un dedo jamás se ha de permitir que se hieran dos teclas inmediatas; sino fuere en aquellos casos, que en la primera se huviere de detener mas tiempo, y es necesario en la que se sigue herir con el mismo, por hazer la *glossa* que prosigue, con el que naturalmente toca à cada tecla.

Quando la *glossa* es con la mano siniestra, si huviere de baxar tres puntos seguidos, ò con redoble, se ha de comenzar con el indice, excitandola con los dos siguientes en las teclas que corresponden à cada uno; y en todo lo que baxare la *glossa* mas de tres puntos, han de alternar el de en medio, y el de junto al pequeño. Aunque si huviere de baxar quatro teclas successivas, y no mas, será tambien muy natural comenzar con el pulgar, y seguirla con los tres dedos inmediatos. Quando la *glossa* sube, siendo tres puntos seguidos, ò con algun redoble, se ha de comenzar con el dedo de junto al pequeño; y si subiere quatro, y no mas, se podrá hazer toda con dedos diferentes, valiéndose del pulgar.

Quando salta la *glossa*, se ha de hazer con los dedos que mas naturalmente vengan, para executar lo que se sigue; gobernandolo con discrecion el Maestro, pues con la experiencia se acertará mas en la disposicion de esta materia, que con todo lo que se puede escribir.

El tercer punto que dixe, en que avian de poner la atencion los Maestros con los que enseñan, en quanto al ayre de la pulsacion, advierto, que es materia tan importante el que un Organista hiera las teclas con la propiedad que deve, que sino fuere assi, tocará delayradissimo, dando poco gusto à los que lo oyen.

Ay unos, que pulsan las teclas, no mas que à medio sonar, otros, que en las *glossas* de punto à punto es mal el tiempo que se calla, que el que suena, otros hieren con tanta violencia, que à vezes descomponen los teclados; y otros, que al tiempo de assentar el dedo, violentan la tecla à un lado, ò à otro; causa de donde se origina muchas vezes el quedarle algunas.

Estos, y otros defectos se hallan en algunos Organistas, que pudieron los Maestros repararlos à los principios, y por negligencia suya son las habilidades defectuosas, que por esto conviene, que à los principios, en qualquiera ciencia demonstrable, se elija buen Maestro, bien experimentado, porque la doctrina la admite el Discipulo qual se le enseña.

Porque, como dize el Angelico Doctor, la doctrina es un conocimiento recibido de otro. Si esta se recibe buena à los principios, se conserva siempre del mismo modo. La enseñanza que deven tener los Maestros con los Principiantes, en quanto à la pulsacion de las teclas ha de ser, que al tiempo de el herir, sea el dedo solo el que mueva; que algunos no solo mueven la mano, si el brazo. Otros, para mudar los dedos de las teclas, levantan la mano, y este movimiento es superfluo, porque basta el de los dedos: que por esto les diò la naturaleza facultad de moverlos, sin necessitar del movimiento de la mano.

D. Thom. in post
char. 13. col. 1.
Disciplina est recep-
tio cognitionis ab
alio.

Otros dãn por otro extremo, que es no dãn el movimiento bastante à los dedos, pues al herir una tecla, no levantan el de la que hirieron antes à tiempo, y se alcançan los sonidos uno à otro. Se ha de huir de estos dos extremos, porque son inconvenientes, y no pequeños, regulando el tiempo de modo, que los sonidos se sucedan uno à otro distintamente, y con claridad, no aviendo tardança de uno à otro, ni tampoco que se alcancen, porque no aya confusion.

Al tiempo de el pulsar la tecla, ha de ser hiriendola à peso, de modo, que no pueda ladearse à parte alguna, dando la fuerza bastante al movimiento de el dedo, para que la abaxe todo lo que sea possible, elevando todo herir violento.

Tambien advierto, que ay unos dedos que no alcançan tanta fuerza como otros, y especialmente el pequeño, y el inmediato à èl; y se ha de tener el cuydado, que las teclas que se huvieren de herir con ellos, las pulsen con mas fuerza que la que tienen naturalmente, para que la pulsacion de todos sea igual: y importa tanto en las *glossas* el que hieran todos los dedos con igual fuerza, que si ay defecto en esto, lo avrà tambien en el tocar à compàs; porque todo lo que pierde de la igualdad en la pulsacion, tienen mas aceleracion las figuras.

Observando todo lo dicho en los principios, tendrá buen modo, y buen ayte en el tocar qualquier Organista, yendo de aumento, segun la agilidad de las manos, y la habilidad en la musica. Dexo de hazer otras advertencias, que conviene à los principios, por no dilatarme sobradamente en este Capitulo, y porque se ha de ofrecer tocarlas adelante.

CAPITULO XVI.

DE QUATRO CONDICIONES, QUE HAN DE
tener los que estudian de Organo, sobre que se dãn muchos
documentos importantes.

Todos los que han de estudiar la facultad de Organistas, es necesario aprender à poner en practica la musica de dos modos; el uno en quanto à la inteligencia de el canto, y de la composicion; y el otro, en quanto à lo que pertenece à la execucion del Instrumento. Con el canto se adquiere el conocimiento de los sonidos en el Organo, confirma el oïdo la dulçura de las consonancias, y distingue las especies disonantes de las sonoras,

Con la composicion consigue inteligencia, assi en el modo de ordenar las voces en el Instrumento, como en el entrar los passos, y executar otros muchos primores: por lo qual es convenientissimo, que se practique de los dos modos desde los principios, dando passo à un mismo tiempo en uno, y otro. Y esta es la causa de ser mas dificultosos de comprehender los rudimentos en esta facultad, que en otra alguna, pues se ha de poner la atencion en dos tan diferentes exercicios, como son el modo de la practica de la musica con voces naturales, y artificiales.

Para practicarla con la voz natural, solo es necessaria la razon, segun
pue-

puede juzgar por el oído. Para practicarla en el Instrumento, no solo es necesario este medio, sino es que se añade el de la execucion de las manos.

Y por todas las razones dichas conviene, que los que han de estudiar esta facultad, tengan las quatro condiciones siguientes: la *primera*, edad conveniente; la *segunda*, aplicacion al estudio; la *tercera*, buen oído; y la *quarta*, comprehension.

En quanto à la edad, conviene que sea la de la puericia, que es desde que amanece la luz de la razon, hasta la edad de los catorce, ò quince años; que à mas de enseñar la experiencia ser la mas à proposito para aprender rudimentos de toda ciencia, nos lo enseña assi el Filosofo en sus Politicas, dividiendo la enseñanza en dos partes: la de los principios en esta edad, y la de mayor aprovechamiento en la de la adolescencia.

Por quatro razones es la edad mas al caso esta, para comenzar à estudiar musica; la primera, porque es el tiempo en que viven los muchachos sin coidado alguno, que les pueda llevar la atencion mas que en aquellos empleos à que los aplican, causa de donde se sigue el efecto de impresionarseles mejor las especies que conciben de lo que se les enseña: la segunda, es porque están mas capaces para entonar el canto, que quando comienzan à mudar como les enferma la voz, hasta que la tienen asentada del todo, es dificultoso el aprender à entonar en semejante edad; por la inconstancia, y mutacion que haze la naturaleza, assi del oído, como de los demás organos del cuerpo; como dexè ya explicado en el Primer Libro de la Primera Parte, cap. 12.

Tarda à asentarse la voz en algunos hasta los 19. ò 20. años de edad, y como los quatro, ò cinco que dura la muda esta tan inconstante, no es tiempo oportuno para aprender à entonar con firmeza; y por esso dixe, que era la edad mas al caso la de la puericia, por hallarse la voz mas firme en ella.

La *tercera* razon es, porque por la poca edad tienen los nervios flexibles, y à menos trabajo consiguen la velocidad en mover los dedos en el Instrumento, siendo una de las circunstancias mas importantes à un Organista el tener mucha execucion, la qual no se consigue sin mucho exercicio: y comenzando en esta edad, se halla ya muy exercitado en la adolescencia.

La *quarta* es, porque los muchachos son tímidos, y pusilánimes naturalmente; condicion que conviene para hazerlos aplicar al estudio.

La *segunda* condicion que han de tener los que aprenden de Organos es, aplicacion grande al estudio, ocupando en el todo el tiempo possible; y por mucho que sea, todo será poco, por razon de averlo de emplear en dos diferentes exercicios, como son, el de aprender à cantar, y el de soltar las manos en el instrumento. Y aunque directamente pende de la aplicacion del sugeto el aprovechamiento, puede contribuir con mucha parte el Maestro con su asistencia, para que se aficionen al estudio, ayudandoles en quanto al cantar, dandoles lecciones que gusten de ellas, cantando graciosamente, para que hallen deleyte estudiandolas en el buen modo de cantar; y quando están ya mas aprovechados haziendolos cantar con compania, para que se puedan deleytar mas en las consonancias, todo à fin de aficionarlos mas al exercicio, que es con el

Arist. Pol. 7. cap.
17. chart. 756.
Discipline sunt di-
vidende in duas
partes in juveni-
bus, alie enim dis-
tende sunt à quinto
anno, usque ad pu-
bertatem, alie à
pubertate.

que han de conseguir la destreza.

En quanto al pulsar el Instrumento, tambien han de ser las liciones que en el se les dà, de gusto, de modo, que se puedan deleytar tocandolas; siendo à los principios unas sonaditas faciles, governandolas segun la execucion que fueren adquiriendo: prosiguiendo siempre, en que toda la musica que se les vaya dando, sea de modo, que puedan deleytarse en ella hasta aficionarle al exercicio del estudio, en que protegeràn con eficacia, si los Maestros usan de estos medios.

A mas de los quales, deve siempre amonestarlos à que no pierdan tiempo, y animarlos; diziendoles, que aprovechan, quando logran el tiempo, y que lo hazen bien; porque todos estos medios les sirven de estímulo para trabajar con mas eficacia.

Deven guiarlos tambien de modo, que la musica que se les fuere enseñando, assi en quanto al canto, como en el Instrumento, sea proporcionada, segun la execucion que tienen adquirida. porque, quando se les dà musica, que no la pueden executar por dificultosa, es hazerlos perder tiempo en el estudio de ella, y no consiguen adelantamientos.

Quando en el canto no dàn el ayre que se deve, ò no cantan à compàs, se les ha de cantar el Maestro, advirtiendoles, que atiendan, para que sepan como la han de executar; y tambien se les ha de advertir, en que yerran.

En la musica del Instrumento, tambien se les ha de tocar, para que sepan el ayre que le han de dàr, previniendoles guarden el compàs, y corrigiendoles el modo de pulsar las teclas; de modo, que sea segun dexo escrito en el Capitulo antecedente; hiriendolas todas con igualdad, y distincion en los sonidos.

Quando estudiaren yà la composicion, será muy del caso, el que el Maestro les haga poner en el Instrumento algunas clausulas de las que ellos mismos trabajan; para que oyendo que suenan bien sus trabajos, les sirva de estímulo para aficionarle mas al estudio.

Tambien es condicion muy necessaria, el que tengan buen oïdo, que es la tercera que dixè; porque los que lo tienen, comprehenden con mas facilidad las entonaciones de el canto: y comprehendidas estas, adquieren el conocimiento de ellas en el Instrumento; materia que les ayuda mucho à comprehender con facilidad la licion que se les dà.

Tambien importa, porque si yerran alguna postura, conocen la disonancia, y se corrigen si pueden; y sino, preguntan como ha de ser. Tambien les ayuda mucho para el conocimiento pronto de las especies consonantes, para saber distinguir la *octava*, la *quinta*, la *tercera*, &c. oyendolas sonar: y estando en este conocimiento, puede ayudarlos el Maestro, à que toquen de suyo; que aunque no sean Compositores, importa mucho, quando tienen yà algo de execucion en las manos. Y tanto con mas facilidad se pondrà en esta materia, quanto mas oïdo tenga; porque unas consonancias se llamaràn à otras.

El Maestro lo ha de ir imponiendo, haziendole formar algunas, y explicandole como puede ir de unas à otras: que comprehendiendo el modo, de oïr à otros se le excitaràn especies para facilitarle en esta materia; que importa que la sepan hazer, aunque no entiendan la composicion. Yà, por si se pierden en una obra de estudio, teniendo el recurso

en lo que tocan de fuyo para no pararse; y yà por si se ofrece alargar, ò abreviar algunos versos: que no los puede tener en la memoria tan medidos, como muchas vezes son necesarios; pues à vezes han de ser muy breves, à vezes largos, y à vezes no tanto: y si ha de estàr atado à tocarlos del modo que los sabe, de necesidad ha de ser molesto. Pero tocando de fuyo, puede dilatar, ò abreviar facilmente los que tiene estudiados.

Tambien por otra circunstancia importa el tener buen oïdo; y es, que quando estudian la composicion, el oïr algunas posturas excitan especies para hazer otras semejantes; tambien quando tocan el Organó, conocerà si se canta por la cuerda que toca.

Y no es menos importante, que para todo lo dicho el tenerlo bueno para poder afinar un Instrumento; pues le es preciso el saberlo hazer à qualquier Organista.

Es condicion necessaria en los que estudian qualquiera ciencia la comprehension, pero particularmente en todas las que son demostrables; pues no solo se ha de comprehender la razon, si tambien la practica. Lo mismo siente Alexandro Aphrodisio, como se puede ver en las palabras de la margen. Pues dize, que la ratiocinacion demonstrable, es primero naturalmente.

Vnos tienen mas, y otros tienen menos, y no ay duda en que aquellos que mas tienen, causan menos fatiga en los Maestros su enseñanza, y aun en ellos mismos; pues à menos trabajo consiguen la inteligencia, por impressionarse la especie con facilidad.

Dize Averroes, que la comprehension es en dos modos; uno por enseñanza, y otro sin ella. Todo aquello es por enseñanza, quando se admite la doctrina de el Maestro; y la que no es de este modo, es discursiva por el mismo sugeto.

Aunque es muy conveniente el tenerla de un modo, y otro, ay algunos que la tienen mas quando es por enseñanza, comprehendiendo à pocas vezes que oygan, y vean repetir al Maestro la lición, y la discursiva es tan poca, que por si en nada se adelantan. Otros ay, que el oïr un periodo de musica, les excita especies al discurso, comprehendiendo otros semejantes; y las liciones del Maestro son tardos en comprehenderlas.

Ay otros, que así en la comprehension de la enseñanza, como en la discursiva, ò no la tienen, ò son muy tardos en ella. Otros ay que la tienen de un modo, y otro, y no ay duda sino es que estos, son de los que puede concebir esperanças mas ciertas el Maestro, de que han de tener buena habilidad.

En los principios todos son tardos en comprehender lo que se les enseña, aunque unos mas que otros; pero al passo de el adelantamiento, se aumenta tambien, mas en unos, que en otros. Consiste tambien en los Maestros el que con mas facilidad comprehendan segun la claridad con que se les explican las liciones.

En quanto al canto, conviene, que antes de estudiar la lición, se les prevenga las dificultades que puede aver en ella; dandoles à entender como la han de cantar, así en quanto al ayre, como en quanto à los valores de las figuras. Y si es de composicion, explicandoles como tie-

Alex. Aphr. in
lib. 1. prior. cap.
3. chart. 4. col. 1.
Demonstratione ratiocinatio, prior est natura.

Aver. phy. quinto
text. 31. c. 104.
col. 3. *Comprehensio alia est cum disciplina, alia sine disciplina.*

ne cabimiento este passo , ò el otro , donde se puede hazer esta ligadura , ò aquella.

En el Instrumento , tocandoles la licion todas aquellas vezes que conociere que es necesario para que la puedan comprehender oyendola , y viendo la postura de las manos. Y si al ponerle à executarla ellos conociere que no la han comprendido , repetirfeles una vez , y otra , previniendoles , que à este tiempo , ò al otro , han de poner esta , ò aquella postura , moviendo esta , ò aquella mano , exercitando la ciencia en semejantes actos: porque de inquietarse , se sigue el que se aturden , y se les ofuscan las potencias , inhabilitandose para comprehender la licion.

Tambien importa mucho , que quando les toca la licion el Maestro , para que la comprehendan facilmente sea muy poca la musica que se toque cada vez: porque si es mucha , confunden las posturas unas con otras , y tardan mas à comprehender el orden que han de guardar en ellas.

A los principios , por quanto tienen menos adelantada la comprehension , importa mas el que guarde este orden el Maestro ; el qual en todo estado en que se hallare el que aprende , lo ha de observar , quando mas , y quando menos , segun lo adelantado que estuviere en la facilidad de el comprehender ; governandose el Maestro con discrecion en esta materia.

Tambien importa tener el cuydado de no cessar de corregirles , hasta que estên bien seguros , aviendo comprendido con seguridad todas las circunstancias convenientes para tocarla con propiedad: como son el que las posturas sean donde deven ser , que se guarde el compàs con puntualidad , y que toquen las teclas negras como *sustenidos*, y *Bemoles* que huviere en la licion.

Tambien deve prevenirles el Maestro , quando yà van aprovechando , que se den à tocar sin mirar las teclas , para que puedan habituarse à tocar sin luz , por ser materia conveniente , por algunas razones. Vna de ellas , porque se ofrece en muchas ocasiones el pulsar de noche el Organo , ò aunque sea de dia , en puesto que no ay mucha luz : y otra , porque quando sucede acompañar , puedan tener ocupada la vista en el acompañamiento , sin tener necesidad de ponerla en las teclas , y por otras muchas.

Ay muchos , que quando estudian esta facultad , estando executando una obra les sucede hallarse impedidos para passar adelante con ella , dando golpes en un mismo puesto , y al parecer inhabilitados à proseguir: y este es un mal habito , que si se dexa arraygar , se impossibilitan para executar bien qualquiera Obra de estudio. Y assi , siempre que el Maestro notare semejante defecto , lo ha de corregir muy à los principios con toda eficacia , para que no eche raizes.

Este defecto procede ordinariamente de dos causas en los que aprenden : la una es , de que no les ocurre con prontitud à la memoria lo que se sigue ; y la otra , de ser naturalmente de corazon muy pusilànime el sugeto. Examinado por el Maestro de qual de dos causas procede , deve acudir pronto al remedio de qualquiere de ellas. Si fuere por no ocurrirle lo que se sigue , se le deve aconsejar que pare , hasta que
le

le ocurra, que es menor mal que el porfiar en passar adelante: y este defecto, quando procede de semejante causa, el unico remedio que ay para corregirse, es el estudiar muchas vezes la Obra; que con la continuacion de tocarle, conseguirà la ocurrencia pronta.

Si es por pusilanimidad, lo ha de animar el Maestro, diziendole, que vâ bueno, y que aprovecha, y que pues es assi, no ay rason para que se acobarde, que por tanto, haga los esfuerços posibles para passar adelante: aconsejandole que toque à espacio, que tal vez sucede el no poderle corregir con facilidad en atropellarle.

Es un defecto, y no pequeño, el que muchos de los que aprenden esta facultad tienen en tocar con aceleramiento mas de lo que pueden executar: y es necesario que los Maestros se les corrijan con mucho cuidado, porque es defecto, que se originan de èl otros muchos. Como son, el no herir con distincion las teclas, el no guardar compàs en lo que tocan, y el de no executar, y otros.

Siempre q̃ tomare licion en el Instrumento, importa mucho para no adquirir defectos, el estudiar la licion despues de averla tomado inmediatamente, antes que se puedan perder las especies de ella, assi en quanto al compàs, como en quanto al ayre, y demás circunstancias: que si lo haze assi, conseguirà buena execucion, y exercitarà la memoria; y quando concluya de saber toda la Obra, la tendrá bien estudiada, sin defecto alguno.

Ay algunos sugetos que son tardos en executar una Obra bien: y ordinariamente procede de no saber estudiar. A los quales prevengo, que el estudiar ha de ser de el modo que dirè. Siempre que estudiando una Obra tropieza, no deve passar adelante sin examinar la causa: porque puede ser no ocurrir prontamente à la memoria alguna postura, por no executarla con los dedos que deve, ò por ser difícil su execucion.

Hallada la causa, es facil el corregirse en el defecto, guardando el orden que dirè. Si es por no ocurrir prontamente alguna postura, ha de hazer reflexion sobre ello; y conservando la especie, ha de repetir muchas vezes el periodo de musica, donde se conoce defectuoso, hasta que estè bien seguro en la correccion de èl. Si es por no hazerlo con los dedos que toca, à cada tecla, corregido yâ, prosiga en repetir dicho periodo sin passar adelante, hasta que consiga el habito de hazerlo con los dedos que deve. Si el tropezar es por ser difícil la execucion, toque aquel periodo tan à espacio que pueda executarlo: y despues de averlo repetido muchas vezes, executelo un poco mas apriessa, y guardando esse mismo orden, vaya acelerando el compàs, hasta que le dè el ayre que pide la musica.

Los que no saben estudiar, desde que comiençan una obra hasta que la concluyen, no paran, aunque en cada compàs tropiecen; y los tales, ò no la llegan à tocar bien nunca, ò tardan mucho: pero si la estudian de periodo en periodo, repitiendo lo que no pueden executar muchas vezes, hasta que enteramente consigan la execucion de todo, la llegaràn à tocar con la propiedad que deven en mucho menos tiempo de estudio.

Para conclusion de este Capitulo prevengo ultimamente, que para

vencer la dificultad que hallan los principiantes en pulsar el Organo à los principios, pues sucede, que en el Manocordio tocan bien una obra, y en el Organo no, importa el que la tengan muchas vezes tocada bien en el Manocordio; y quando la llegan a executar bien en el Organo, no se dexen llevar de lo que les suena; poniendo toda la atencion en lo que se va siguiendo, que guardando este orden, la tocarà tambien en el Organo, como en el Manocordio.

Todo lo dicho en el contenido de este Capitulo, es materia importantissima para los que estudian, y assi, importará que lo lean con reflexion.

CAPITULO XVII.

DE EL ORDEN QUE SE HA DE GUARDAR
en la execucion de la musica en el Organo, assi en el saber executar,
como en el acto.

LA facultad de Organistas, no es otra, que poner en practica la musica en el Instrumento del Organo; y como no puede aver musica sin exercicio, me ha parecido tratar en el contenido de este Capitulo de esta materia, como tan esencial, pues sin ella, no hubiera musica en dicho Instrumento.

Sir. in 2. metaph.
vel secundum lat.
3. n. 6. chart. 1.
Scientiam rei non
habet, qui unam ex
causis ignorat.

Devese pues considerar en dos modos. El uno, en saber executar; y el otro, en acto. Dize Siriano, que no es sabio el que ignora alguna causa en lo que trata. Nada se executa en la musica, que no deva saberse el modo de la execucion; pues para que esta sea con propiedad, ha de ser primero la razon que el acto, por ser este regido de aquella: y por esso tratarè primero de lo que pertenece al saber executar, parte que toca à los Maestros en la enseñanza.

Yà dixè en el cap. 15. quatro reglas que se avian de observar, todas ellas pertenecientes à la execucion; pero como ay tanto que importa dezir en esta materia, me ha parecido tocar con mas individuacion algunas circunstancias.

Y dando principio à ello, digo: que le importa saber al Organista, la musica que pertenece à cada mano, en quanto à la execucion de ella. De las quatro partes de la musica, es regla general, que las dos extremas pertenecen, la de la mas alta, ò aguda, à la mano diestras y la mas baxa, ò grave à la siniestra. Las otras dos partes medias, tocan segun la disposicion de ellas: à vezes *Tiple*, y *Contralto* à la derecha, *Tenor*, y *Baxo* à la izquierda: otras, las tres à la mano diestra; y solo el *Baxo* à la siniestra; y otras las tres à la mano siniestra; y solo la del *Tiple* à la diestras ordenadas siempre de qualquier modo que estuvieren dispuestas à la mejor execucion.

El saber executar, que es la parte que toca à la razon, se ha de considerar en dos modos: el uno en quanto à la disposicion de la musica, y el otro, en quanto al orden que se deve guardar en mover los dedos.

Ha de disponer la musica el Maestro segun conviene al estado en que se halla el Disçipulo; procurando siempre, que no sea la execucion

mas difícil que lo que pueda executar segun la sultura de los dedos; midiendola siempre con la agilidad que tuviere en moverlos: porque de ser la musica de mas dificultad, se figuen muy malos efectos. Como son, el no executarla à compas, y de no poderle dar el ayre que pide.

Ay algunos Maestros, que son de opinion, que siendo la musica difícil, se hazen mas las manos: lo que puedo dezir es, que la experiencia enseña lo contrario; porque viendo los que aprenden, que repitiendo muchas vezes un periodo de musica, para poderlo executar bien, y no pudiendo, ordinariamente dexan aquella obra sin emplear mas tiempo en ella, y siempre la tocan mal, ò la echan al olvido, porque no gustan de ella, como no la executan como se deve: y assi, me parece, que el mayor acierto es, que el Maestro proporcione la musica con la execucion que tuviere el Discipulo.

La dificultad de la execucion, puede proceder de dos causas; ò por las posturas que lleva la musica, ò por la *glossa*: y digo esto, porque en uno, y otro deve poner la atencion el Maestro, no aumentando mas la dificultad que lo que es la execucion.

Las posturas se deven conformar segun la proporcion de la mano: porque si fuere tan pequeña que no alcance à *octava*, ò *septima* libremente, se deven elcular dichas posturas; pues de ponerlas penadas se figuen malos efectos. Como son, el herir en las teclas inmediatas con los mismos dedos, y el de no poner la postura à tiempo por llevarsele la atencion la extension de la mano.

Y aunque la mano pueda herir la octava libremente, sucede muchas vezes estando una de las dos voces sin mover, *glossa* la otra; y tambien en estos casos importa, que el Maestro disponga semejante musica, que no le sea inexecutable al que aprende.

En la velocidad de las *glossas* sueltas, se ha de guardar tambien especial disposicion, segun la agilidad que tuviere en los dedos.

En quanto al orden que se deve guardar con los dedos, và lo dexo escrito en el cap. 15. aunque dirè aora algunas otras particularidades.

Y es una de ellas, que ha de tocar el Maestro la licion quando està para comprehenderla el Discipulo, guardando aquel orden en los dedos que conociere que mas conviene, para mejor execucion; pues qual vea que la pulsa el Maestro, la comprehendera el Discipulo.

Y aunque el Maestro por tener mas sueltas las manos execute la licion, no guardando el orden regular en los dedos, no lo deve executar assi à vista del que comprehende la licion; sino es que ha de poner la atencion, en que la execucion no es tanta en el que aprende, y conviene que se guarde el orden que fuere mas conveniente para que el tal la pueda executar mas facilmente.

Importa mucho el saber trinar, para que lo que se toca sea mas deleytable, pues assi con los *trinos*, como con los *aleados*, se adorna mucho la musica que se executa con los Instrumentos, y con especialidad en el Organo: y por ser parte que contribuye tambien à la deleytacion del sonido, será bien, que los Maestros impongan à los que estudian en esta materia.

Y aunque se haze mas inteligible viendola practicar, no obstante dirè algo de ella. Sobre lo qual prevengo, que ay dos diferencias: una, que

que se llama *trino*; y otra, *aleado*. *Trino* es, quando à lo menos ay cinco sonidos successivos; y *aleado*, quando solos tres: llamase *trino*, porque los Antiguos los tres sonidos primeros los executavan con tres dedos distintos en diferentes teclas, aunque proseguian con solos dos.

Víase de esta diferencia siempre que ha de aver detencion en alguna figura que dè tiempo para su execucion. Puede ser mas, y menos dilatado, segun la voluntad del Instrumentista. Es muy conveniente su uso, especialmente quando la detencion de la figura es de un compàs, ò de medio; porque con la variedad de sonidos tan veloces, deleyta mas el oído, que quando es un solo sonido. Porque, aunque en el Organo se oye continuo teniendo el dedo en la tecla sin movimiento, es mas deleytable quando es trinado; y no por esto se dexa de considerar por uno solo sonido, aunque son muchos los movimientos.

En los Clavicordios, Arpas, y demás Instrumentos de cuerda, conviene, que sea el trino todo aquel tiempo que tiene de valor la figura; porque concluido con èl cessa el sonido: pero en el Organo, aunque sea la detencion de èl la mitad de el valor de la figura, importa poco, pues no cessa el sonido no moviendo el dedo de la tecla.

La execucion de el trino ha de ser quando es con la mano derecha regularmente con el dedo tercero, y con el inmediato al pequeño: el que ha de comenzar, y acabar, ha de ser siempre el tercero, y en la tecla correspondiente al punto forçoso. Y digo forçoso, porque la tecla de arriba que pulsa el dedo inmediato, es voluntaria, pues no aviendo trino, no se pulsa. *En el trino el dedo tercero es el que pulsa.*

Para trinar con propiedad, importa mover los dedos con velocidad, de modo, que los sonidos sean con distincion, sin alcanzar uno à otro, moviendo à un mismo tiempo los dos dedos, uno arriba, y otro abaxo.

Los dedos de la mano izquierda con que se trina regularmente, son el pulgar, y el indice, siendo este con quien comienza, y acaba, hiriendo siempre con èl la tecla principal de el punto. Y aunque de una, y otra mano son los dedos que he dicho con los que comunmente se hazen los trinos, le servirá de gran provecho el exercicio de trinar con todos todos los otros; assi por agilitarlos, como por no mudar de dedos quando se ofreciere hazer algun trino breve en el continente de la musica que fuere tocando, haziendolo con los dedos q̄ le vienen successivos.

La otra diferencia de *trino*, se llama *aleado*, por la similitud que tiene en los movimientos de los dedos con los de las alas de las aves, y es voz metaphorica, como yà dixi en el Capitulo 10. Su execucion, es de dos modos, porque tres sonidos de que consta tan solamente, de un modo es hiriendo la tecla principal con el tercer dedo, y con el indice la demás abaxo, bolviendo à herir con el tercero dedo en el punto principal, que es en la tecla que pulso primero. El otro modo es, que despues de aver pulsado la tecla con el dedo tercero, toca la de mas arriba con el inmediato al pequeño, bolviendo à pulsar la tecla de antes con el mismo tercero: todo lo dicho se entiende, quando se hazen con la mano derecha. Que quando son con la mano izquierda, el punto principal, siempre se pulsa con el dedo index, el de mas arriba con el pulgar, y el de mas abaxo con el tercero. *En el trino el dedo tercero es el que pulsa.*

Mas propriamente se devieran llamar estos trinos, que los otros, por conf-

constar tan solamente siempre de tres sonidos: que los que se llaman trinos, son muchos los sonidos; y nunca menos que cinco: pero llaménles como quieran, importa poco. Lo que conviene, es que se hagan à tiempo, de modo, que no se falte al compàs por hazer dichos *alcados*, pues ay muchos que por su poca experiencia les parece que exercitándolos mucho adornan mas lo que tocan, y quando es fuera de sazón, es no pequeña impropriedad: como en las glosas que se executan con mucha velocidad, que es preciso se detenga haziendo el alcado, y falta al compàs.

Y assi se ha de tener por regla general, que en glosa que sea muy veloz, no se han de hazer; como ni tampoco en todos los puntos yendo mas pausado, porque se confunden los sonidos, y no deleyta tanto la potencia auditiva como la claridad, y distincion de ellos: y para el mayor acierto, importa mucho la experiencia, poniendo la atencion el que toca en usar de ellos à la sazón, y tiempo que parecen mas bien al oído.

Importa tambien, que la pulsacion de las teclas en toda quanta musica se executa, sea natural, y nada violenta. Vnos levantan la mano de el teclado sobradamente para herir, otros aplican tanta fuerza à los dedos, que se oyen mas los golpes de las teclas, que los sonidos de ellas, y otros las pulsán con tanta suavidad, que no las abaxan suficientemente para formar los sonidos con propiedad.

Los que levantan las manos tocan impropriissimamente, porque tanto quanto mas se levante la mano de la tecla, tanto mayor ha de ser el intervalo de tiempo de sonido à sonido, quitando à las figuras de su justo valor; y por esso los tales no dàn el ayre proprio à la musica.

Los que añaden fuerza à los dedos para pulsar las teclas, haziendo habito de ello, se impossibilitan para la mayor velocidad de las glosas: porque por la fuerza que aplican, se les cansan mas prontamente las manos. Y aunque dàn la razon que lo hazen por poder executar bien en los Organos que tienen los teclados fuertes, no es razon que convence; porque es con mas exceso la fuerza que aplican, que la que es necesario para abaxarlas por fuertes que estèn.

Los que pulsán el teclado con sobrada suavidad, passan por muchas teclas que no las abajan lo necesario; y por otras, que ni poco, ni mucho; especialmente en las glosas veloces.

Todos estos defectos son dignos de reparo en un buen Organista. Las manos, ni los dedos nunca se han de levantar del teclado para pulsar las teclas, si tan solamente lo que baste para que dexé de sonar la tecla, de modo, que apenas se perciba el intervalo de tiempo que ay de sonido à sonido: ni tampoco ha de ser tanta la fuerza, que se aplique à los dedos que sea excesiva, si tan solamente aquella que sea necesaria para abaxar la tecla.

Y aun para esto deve poner la atencion segun son los teclados de los Organos mas, ò menos fuertes, acomodandose segun fuere: porque en un teclado que no sea fuerte, con menos fuerza que aplique à los dedos executará bien; y en el que fuere mas fuerte, podrá aplicar mas fuerza: poniendo siempre la atencion en que no sea mas que la necesaria, porque no le impida la execucion, que es el efecto que causa quando se pone

pone mas eficacia en ella.

Ay unos sugetos, que naturalmente tienen la mano mas pesada, ò alcançan mas fuerza en ella; y estos à menos aplicacion, pueden proporcionar la pulsacion de las teclas. Otros, por el extremo contrario, siendo las fuerzas muy deviles, necesitan para regular la pulsacion de aplicar la fuerza con mas eficacia, habituandose desde los principios, hasta llegar à conseguir con el habito, assi la igualdad general de la pulsacion, como la particular de algunos dedos, que naturalmente no alcançan tanta fuerza como otros.

En orden à la execucion en quanto al acto, digo, que puede ser mas, y menos, segun las causas de que fuere producida. La principal causa para conseguir grande execucion, es el mucho exercicio de estudiar en el instrumento; y segun fuere este, serà el efecto producido de esta causa. Si fuere poco el exercicio, conseguirà poca execucion en los dedos; y si fuera mucho, mucha.

Aunque tambien ay algunos sugetos, que à menos trabajo que otros, consiguen mas execucion: y en estos procedè de la causa de tener mas flexibles los nervios naturalmente, ò por la poca edad, ò sobrada robustez. Los que necesitan de mayor exercicio, son todos aquellos que no tienen tanta flexibilidad en los nervios, por ser de complexion muy devil, ò por aver comenzado à estudiar dicha facultad fuera de el estado de la niñez: y este defecto natural, no tiene otro modo para corregirse, que el de mucha aplicacion al estudio.

Tambien por algunos accidentes sucede, que aunque la edad no sea mucha, no estàn los nervios muy flexibles: como es, el ocuparse en obras serviles de manos dichos sugetos, las quales los hazen duros, è inflexibles: y por esso importa mucho que los que se han de ocupar en este exercicio, no se ocupen en otros que les puedan encallecer las manos, y entorpezer los dedos: porque todo lo que es manejar cosas duras, ò de peso, tocar aguas impuras, sobradamente frias, ò excessivamente calientes, atraen humores à dichos miembros, los quales impiden en los nervios la docilidad.

Tambien puede ser la execucion defectuosa por devilidad de fuerzas en el sugeto: como siendo de muy poca edad, ò estàr la naturaleza muy decayda, como tambien por tener algun dedo con poca virtud en los nervios, por aver padecido algun accidente, como sucede en muchos. Y quando dicho defecto procede de semejantes causas, se ha de atender à si puede aver esperança de que cesse: y en este caso no lo errarà en proseguir con dicho exercicio. Pero sino huviere esperanças de que se quite la causa, serà mal emplear el tiempo que ocupare en semejante empleo, y serà mas acertado elegir otro en que huviere de aprovechar.

Contentavanse los Antiguos con menos execucion que los modernos, porque à menos trabajo conseguian el executar la musica segun la disposicion de los Organos. No se usava el tenerlos partidos, como se inventò despues; disponiendolos de modo, que los registros no fuesen mas que lo que la mitad del teclado, dividiendo en dos lo que antes era solo uno; dispuestos assi, para que la una mano pudiesse tocar con el lleno del Organo, y la otra con el flautado: y à dicha invencion se siguiò el inventar los Organistas las obras partidas, tanto de una mano como de
otras;

otra; disponiendo, que una voz que avia de tocar en el lleno, fuese toda glosada; para la mano derecha era *Tiple*, y para la izquierda era *Baxo*; y la otra mano llevaba las tres voces, sirviendo como de acompañamiento à la que llevaba la glosa.

Inventada esta musica partida, fue preciso que los Organistas se aplicasen mas al estudio para conseguir mayor execucion por razon de la glosa, assi en los partidos de una mano, como en los de otra: à que añadieron despues los celebres Maestros Organistas de el passado Siglo el tocar dos *Tiples* con la mano derecha, y dos *Baxos* con la izquierda, aumentando el trabajo de el estudio con el nuevo primor, para poder conseguir su mayor execucion.

Pero yà en este presente Siglo, no contentos los celebres Organistas de el, con tener los Organos partidos, han procurado que se inventasen tantos registros, y tan de gusto en ellos, que es una maravilla, tan deleytable lisonja de el oïdo, que se lleva la atencion de los oyentes este instrumento mas que ninguna otra especie de musica. Yà por la diversidad de ser unos compuestos de variedad de especies, y diversos *Diapasones*, y otros de lengua tambien con mucha variedad por ser compuestos de diferentes proporciones, à que se ha seguido el inventar musica con diferente disposicion, segun conviene ser executada con dichos registros, aumentando con esto el trabajo de los que estudian para poderse facilitar en tan dificil execucion como es necessaria para semejante musica.

Y assi digo, que hasta estos tiempos no ha auido Organistas que necessitaran de tanta execucion, no porq̃ no lo ayan tenido muchos de los celebres de el antecedente Siglo, si porque no la pudieron lograr por no tener los Organos en la disposicion que estàn en este.

En las Obras partidas que usavan los antiguos, la mayor execucion era con la una mano tan solamente, que era la que llevaba la glosa, y si era de dos *Tiples* era la derecha, y si de dos *Baxos*, la izquierda: porque la que llevaba los acompañamientos, como cantavan llanamente las voces, era mas facil su execucion. Pero en la musica que oy se practica para los registros modernos, es necessaria tanta execucion en la una mano como en la otra, por usar tanto de la glosa, y de passos dificiles, la voz que acompaña como la principal: pues aunque sean las obras partidas, como las que practicavan los Antiguos, està la diferencia en los registros, porque aquellos, las voces de los acompañamientos las tocavan con el flautado tan solamente, à fin de que se oyessen menos que la voz que llevaba la glosa, para que aquella brillasse.

Son mucho mas armoniosas de el modo que aora se practican, assi por la glosa que llevan los acompañamientos, como porque los registros con que se executan tienen mas cuerpo de voz: y à vezes poco menos que los que lleva la voz principal; diferenciandose de lo que executa la una mano à la otra, en ser, unos registros de lengua, y otros no, circunstancia que no haze menos armoniosa la musica, antes bien mas deleytable.

Algunos Organistas que no han querido tener aplicacion al uso de semejante musica moderna, sienten mal de que otros la practiquen, pretextando su dictamen con dezir, que la que usavan los Antiguos, era

mas grave, y de mas primor: pero si desapasionadamente lo miran, hallarán, que no tiene fundamento su razon. Porque en quanto à lo grave, no es menos la que oy se executa por los Organistas de juicio; que si uno, ò otro la usa menos decente, no se haze exemplar.

En quanto al primor lo tiene mucho mas que la que practicavan los antiguos, yà porque es de mayor execucion, y yà porque son mas las limitaciones que ay con los acompañamientos.

Por su mayor execucion, y velocidad de los movimientos de la glosa, es mas deleytable, por lo qual se lleva la atencion de los oyentes con singularidad, mas que la antigua; y en esto se fundan para dezir que no es musica grave; como sino fuera compatible el deleytar, y el ser grave, no pudiendo dexar de ser, porque es efecto que causa la armonia.

Lo cierto es, como he dicho arriba, que es necessaria mayor execucion en los Organistas, para la musica que oy se practica, que para la que se usò en los tiempos antecedentes: en que es preciso aumentar el estudio para ser perfectos Musicos en dicho instrumento.

Otras muchas circunstancias pudiera aver prevenido acerca de la execucion, que las dexo por no dilatarme, y por que dexo escritas las mas esenciales, que ayudado de aquellas, y de la experiencia se puede venir en el conocimiento de las que dexo de dezir.

CAPITULO XVIII.

DE LO MUCHO QUE CONVIENE, QUE LOS Organistas tengan perfecta inteligencia de la musica, para ponerla en practica con propiedad en el Organo, y por otras razones.

ES una de las partes esenciales de un Organista la practica de la musica en el Organo, execucion atribuida à las manos, materia de que he tratado en los Capítulos antecedentes; pero como parte no menos esencial la inteligencia de ella, tratarè en el contenido de este de la composicion, quan necessaria es à un Organista para ser perfecto. Pero importa antes de començar, à estudiarla por muchas razones, aunque singularmente por dos, el que sean muy diestros en el Canto de Organo. La una, porque sabiendo cantar con destreza, podrán executar la musica à compàs, dandole el ayre con la propiedad que pide, por extraño, y singular que fuere. La otra es, porque sino fuere diestro, nunca podrá acompañar de repente; pues faltandole la destreza en el canto, es preciso que le falte en el instrumento.

Conseguida, pues, la destreza en el cantar, será convenientissimo el que estudie la composicion qualquiera que pretendiere ser Organista con perfeccion; pues solo se puede llamar Musico perfecto aquel que tiene verdadera inteligencia de la musica. Y los Organistas importa que la tengan por seis razones, que son las siguientes (y despues explicarè.)

La primera, para poder enseñar; la segunda, para poner con pro-

priedad la musica en practica; la *tercera*, para tocar con variedad; la *cuarta*, para regentar el Magisterio de Capilla con suficiencia; la *quinta*, para poder examinar con propiedad à qualquier especie de Musico; y la *sexta*, para tener inteligencia de los defectos que tuviere qualquier instrumento.

Dixe, que era la primera razon para poder enseñar, porque Organista que no sea Compositor, no puede enseñar à otro con propiedad: pues es preciso muchas vezes aver de componer la musica que ha de dár de lición, de modo, que sea al caso, yà segun la execucion de el que aprende, yà segun son las manos, si grandes, ò pequeñas, acomodando las posturas, de modo, que no aya impropiedades en la musica: porque no alcançando à *octava*, es necesario que se reduzcan las voces à que ni con una, ni otra mano se ponga *octava*, guardando siempre las reglas de buena musica.

Y porque los que estudian no entienden lo que importa el poner, ò dexar de poner algun *sostenido*, ò *Bemol*, quando se deve, siendo Compositor el Maestro, podrá corregirlo; pues no ignora quando conviene el poner, ò no poner voces accidentales.

Hallanse en composiciones de Organo à vezes posturas, que al que no es Compositor le parece que no están como deven estar escritas, porque les suenan mal, y son algunas *ligaduras*: que como los Principiantes no las tocan como deven, lo atribuyen à yerro de el que copió aquella musica. Pero siendo Compositor el Maestro, podrá sacar de la ignorancia al Discipulo, dandole à entender la causa de el defecto, que está en la impropiedad con que la toca, corrigiendolo, advirtiendolo el modo con que deve tocarla.

Tambien, siendo Compositor el que enseña, podrá corregir al que aprende, quando tocando de suyo, se saliere de cuerda de Tono: porque los que no entienden, ò saben, no guardan, ni observan *Diapasson* alguno, pues tocando primer Tono, corren las cuerdas de todos los demas; yà tocando por segundo, yà por quarto, yà por sexto, &c. Siguiendole muchos inconvenientes de no guardar el orden que se deve en cada uno. Y entre otros, el de no convenir con el Coro; que à vezes cantará por quarto, y el Organista tocará por octavo, ò otro; efectos de su ignorancia.

Estando el Maestro en la composicion, puede corregir semejantes defectos, como quien los entiende, y sabe en que consiste el remedio de ellos: pero sino fuere Compositor, no podrá corregir lo que no entiende.

Allí para lo dicho, como para otros muchos casos que se ofrecen enseñando, conviene mucho, que los que han de aprender elijan Maestros que sean inteligentes en la musica; y salgan de el error en que están muchos, que dicen, que para enseñar principios qualquier Maestro es bueno, la qual proposicion no puedo dexar de dezir que es falsa: porque à los principios es quando se adquieren los malos habitos; y conviene, que el Maestro sea sabio, y experimentado, para poder precaver los mayores defectos que tendrá el que aprende adelante, sino los corrija el Maestro al principio.

La *segunda* razon que dixi, porque importava ser Compositor el

Organista, es porque pueda poner la musica en practica en el instrumento con propiedad; y quiero dezir en esto, que se guarden todas aquellas reglas de la musica en la que se executa en el Organo, segun las dexo escritas para la composicion.

Dizen algunos, que no ay para que observar mas reglas de la musica en los Instrumentos, que el que suene bien. Esta proposicion calificada de ignorantes à los que la dizen, pues solo en su insipienca puede caer tal error: porque, ò es musica, ò no lo es la que se pone en practica en los instrumentos. Que lo sea, no avrà quien lo niegue, todas las reglas fueron inventadas para la mayor perfeccion de la armonia: de donde se sigue, que el que no procurare observarlas en su execucion, no executará musica perfecta, assi en el Organo, como en qualquiere otro instrumento.

Verdad es, que ay reglas en la musica, que solo pertenecen à la buena disposicion de las partes, ò voces, para que por sí vaya bien ordenada cada una. Pero ay otras que convienen à la mayor perfeccion de la armonia, y sonoridad. Vnas, y otras deve saber el Organista. Las que convienen à la mayor perfeccion armonica, para observarlas siempre; las que pertenecen à la mejor disposicion de las voces, ò partes, para observarlas, segun se permite en el instrumento.

El usar de dos *octavas*, de dos *quintas*, el practicar especies disonantes fuera de el modo que el arte tiene determinado, se opone directamente à la perfeccion armonica, y à la perfecta melodia: y todas las reglas que convienen à esto, deve el Organista saberlas, para poder practicar con perfeccion la musica.

Todo lo que es usar la *octava*, ò la *quinta*, de este modo, ò de aquel, poner esta voz en *tercera*, la otra en *octava*, ò otra en *sexta*, &c. son reglas pertenecientes al buen orden que deven guardar las partes entre sí; las quales no deve ignorar el Organista, porque es preciso, que à vezes las observe con puntualidad, quando no tiene motivo para hazer lo contrario; y tambien quando lo tiene, para executar las quatro voces con las dos manos. Porque tanta perfeccion será usar un puesto de quinta, ò sexta voz à quatro en el Organo, como sería imperfeccion usarlo en la musica, que es para cantada. Porque la obligacion de el Organista, es executar quatro voces en el instrumento; y aviendole de ceñir su execucion à las dos manos, no puede dexar de usar puestos que sean à mas de à quatro, pues sino lo hiziera se avian de seguir otros inconvenientes, oponiendose à la perfeccion de la armonia; y melodia; y practicando dichos puestos, no ay inconveniente alguno que se oponga à la buena sonoridad.

Tambien importa, que tenga inteligencia de la musica el Organista, para saber hazer las ligaduras con propiedad en el Organo, y usar de las especies disonantes de el modo que es licito, y dexo ya escritas las reglas en el contenido de esta Obra, segun se pueden usar; pues con ello podrá tocar de suyo: mayormente, si quando estudia la composicion haze exercicio de poner en el Instrumento sobre algunos Baxos las quatro voces, formando de todo modo de ligaduras sobre ellos; es materia que importa mucho, porque ayuda à la inteligencia mas pronta de la musica, y se exercita el discurso, habilitandole para executar mayores primores.

La tercera razon, porque dixe le importava al Organista ser Compositor, es para poder tocar con variedad. El Instrumento de el Organó, es el que con mas frecuencia se oye en la Iglesia; y si el Organista no varia de musica, cansa à los que la oyen en lugar de deleytar con ella displacencia, y por esso conviene, que assi como se oyé el Organó cada dia, cada dia se diferencie de musica.

Algunos que no saben lo que es la facultad, dizen, que à el Organista que no ha de acompañar Capilla, no le es de ningun provecho el ser Compositor. Engañanse los tales, porque à el que pulsa el Organó quotidianamente, de mas provecho le sirve la composicion, que al que acompaña. Con solo cantar diestro, podrá acompañar qualquier Organista; que aunque no ponga las voces con la propiedad que deve sobre un acompañamiento, por lo menos lo puede hazer sin que suene mal: pero el que pulsa el Organó todos los dias, es muy conveniente el que varie de musica si ha de dar gusto; y el que es Compositor, puede variar mucho, inventando cada dia nuevas ideas: yà tocando partidos de mano derecha, de mano izquierda; yà suelto; con los acompañamientos glossados, yà con imitaciones, unas vezes dos Triples, otros dos Baxos, acomodando los registros que fueren mas al caso, segun las ideas. Tambien tocando en lleno con muchas diferencias, assi en las ideas, como en los avres, yà entrando un passo, sirviendole de themá, sobre el qual pueda tocar algun tiempo, enlazando otros intentos sobre él; que a mas de ser modo que deleyta por la variedad de musica, es muy primoroso, y tanto, que se atribuye la inteligencia de la musica à un Organista que sepa entrar, y seguir un passo con propiedad en el instrumento.

Para lo qual deve obviar, segun el Tono que fuere, su cuerda, assi en la entrada de él, como en su proceder, entrando las voces à su tiempo; ordenandolas de tal modo, que entre aquella primero que convenga, para que todas entren, esperando las menos pausas que fuere posible.

Todo lo dicho podrá executar el Organista que estuviere bien puesto en la composicion: que variando assi, no cansará con el Organó, antes bien hará suave el peso de el Coro, pues los que aplicaren la atencion, no solo se deleytarán con la musica, sino es que tendrán motivo para levantar el corazón, considerando, que las Alabanzas Divinas acá en la tierra, es un remedo de las celestiales de aquellos Angelicos, y Bienaventurados Coros, con que contribuyen incessablemente a Nuestro Criador.

Yà veo, que todos los Organistas no pueden ser Compositores, y por el consiguiente no pueden variar tanto la musica, assi porque no tuvieron la ocasion oportuna de Maestro que les enseñasse, yà por falta de conveniencias, ó tiempo para el estudio, ó yà porque no tuvieron las potencias tan despejadas como otros: pero aun estos pueden variar en el modo posible, tocando variedad de Obras, aunque sean de estudio, valiendose de trabajos agenos; pues haziendolo assi, darán mas gusto, y cumpliran mas exactamente con su obligacion, atendiendo à que se sustentan de la habilidad.

No le importa menos à un Organista el ser Compositor, especialmente

te à aquellos que estàn en Iglesias donde ay Capillas, por la regencia de el Magisterio ; porque como es el Organista el Musico mas principal, por la razon de ser su empleo mas universal , pues no solo assiste quando se canta à Canto de Organo , sino es tambien à Canto Llano , es à quien ordinariamente toca , y acostumbra à encomendarle las Iglesias la regencia de el Magisterio de Capilla en las ausencias, ò vacantes; para lo que necessita tener tanto desempeño en la composicion, como los mismos que estàn destinados para dicho oficio. Y para cumplir con la obligacion de dicha regencia , importa que sepan componer con propiedad qualquiera letra , sea latina , ò vulgar ; observando todas aquellas reglas que dexo escritas acerca de la composicion, pues es conveniente el no ignorarlas, aviendo de exercitar oficio en que las ha menester saber, assi para las composiciones que huviere de trabajar, como para la enseñanza de los que aprendieren à cantar , y de composicion.

Ay algunos Organistas , que tan solamente ponen el cuydado en el empleo de el Organo , y se aticionan poco al exercicio de componer para cantar , y segun mi entender lo yerran , por dos razones. La primera , que quando llegan à regentar un Magisterio , se hallan sin expedicion para ello. Y la segunda , porque dan motivo à muchos Maestros de Capilla, para que desprecien las composiciones de los Organistas que son aplicados à componer, midiendolos todos con una misma medida: y cierto que entiendo, que à qualquier Maestro que tuviere en su Capilla Organista , que tenga habilidad de componer para cantar , le puede estar muy bien por el alivio, y descanso que puede hallar en èl. Pues ay ocasiones en que puede no estar para trabajar, yà por enfermedades, y accidentes , y yà por otras causas que pueden ocurrir ; y aviendo quien pueda suplir, le puede servir de conveniencia.

En caso de ser el Organista aplicado , no ay duda en que lo puede hazer con mucho acierto, porque ayuda mucho el exercicio continuado del Instrumento ; pues este administra especies al discurso, que tal vez no ocurrieran sino fuera Organista.

Tambien conviene que sean Compositores, por la razon, de que en las Iglesias que ay Capilla, acostumbra à encomendarles de ordinario, assi à los Organistas, como à los Maestros, el examen de los Musicos que han de admitir, porque suponen ser habiles para poder dàr su censura, por ser entre todos el que mas obligacion tiene de entender la musica el Organista.

Y para lo que es necesario que sea buen Compositor, es para los exámenes de Maestros de Capilla ; porque el que examina à otro es preciso que estè bien, y entienda las materias de que ha de examinar.

A un Maestro de Capilla conviene mucho que se le examine, quando entra en una Iglesia, de su habilidad, sino estuviere muy acreditado de ella: Pues se ha de hazer experiencia, de si entiende bien la composicion, si compone de gusto , y de si està en la parte del regir: y en todo esto conviene que estè el Organista para poder hazer experiencia de ello, y juicio cabal de lo que es la habilidad.

Tambien se ofrece el aver de examinar otros Organistas , y para poder formar perfecto juicio de las habilidades , es convenientissimo que

que la tenga, pues nadie puede juzgar de lo que ignora.

Tambien sucede aver de examinar algunos Musicos de voz, que aunque toca directamente à los Maestros de Capilla; pero yà por ausencia de estos, ò por querer tomar parecer, se acostumbra el cometerles la censura. Y aunque el examen en semejante especie de Musicos no ha de ser de composicion, le importará ser Compositor al Organista en tales casos, para poder formar juicio de los altos, y baxos, si son suficientes, segun la especie de voz que fuere, de modo, que pueda cantar regularmente su parte sin violencia alguna en las composiciones; y tambien si le acompaña algun verso en el Organo, para que pueda darle los acompañamientos con propiedad, recibiendo las ligaduras que hiziere con arte, y acudiendo al cerrar las clausulas à tiempo.

No menos ha menester ser Compositor para los exámenes de Instrumentos flatulentos; yà para el conocimiento de la formacion de los puntos, y yà para conocer si tiene buen tono, ò si sabe suplir algunos puntos accidentales.

En los exámenes de los Arpistas, para poder entender si hieren bien las cuerdas, si son diestros en el acompañar, si ponen las voces con propiedad sobre los acompañamientos, dando *terceras*, y *sextas* menores, y mayores en aquellos casos que se deve, segun reglas de buena composicion.

Y ultimamente aprovecha, el que sean compositores para poder hazer juicio de la habilidad que tuviere qualquiere otro Instrumentista de la especie que fuere.

La ultima razon que dixè, porque convenia fuesse Compositor el Organista, es, porque pueda tener conocimiento perfecto de los defectos de qualquiere Instrumento Musico. Es el Organò entre todos el que de mas partes materiales se compone, y el primero en magnitud: y por estas razones està mas à riesgo de ser mas defectuoso; y son los Organistas à quien ordinariamente cometen su censura: y si este no es Compositor, no puede hazer juicio de la composicion de las especies que lleva; de si este registro està en *octava*, otro en *quincena*, y otro en *decena*, &c. de si estàn las especies finas en su justa cantidad, la causa de ser obscuro, ò claro un lleno, pues consiste su composicion en llevar unas especies, ò otras diferentes; si hiriendo una tecla, suenan los sonidos de dos, como tambien si guardan el *Diapasson* los caños; pues de no guardar lo uno, ò otro, se sigue el inconveniente, que citando ya en el tono que ha de estàr, no es igual en el cuerpo de la voz con los demás.

Estos, y otros muchos defectos puede aver en los Organos por descuido, ò ignorancia de los artífices; y importa que los Organistas los noten para poder dar su censura justificadamente.

Y aunque avrà quien me diga, que sin ser Compositor, puede notar todo lo dicho, respondo, que lo puede hazer con mayor perfeccion si lo es, porque puede hallar mejor la causa de que procede el defecto; y avisado el artífice de ello, se puede remediar mas comodamente.

En todo Instrumento Musico puede aver imperfecciones en quanto à su *Diapasson*, assi en los que son de cuerda, como en los flatulentos: y como el Organista es Musico de Instrumento, y de el mas principal, es

aquien

à quien mas directamente toca el conocimiento de los defectos que huviere, el qual será con perfeccion si fuere Compositor; pues solo los que lo son, pueden juzgar con propiedad, si tienen su justa cantidad las especies contenidas de un *Diapasson*.

Son innumerables las razones à mas de las dichas, porque le conviene el ser buen Compositor à un Organista, y tanto que no merece llamarse musico el que no lo fuere, porque solo será pulsador de teclas. En el Capitulo siguiente, se verá en su contenido lo mucho que importa, à mas de todo lo dicho, el que sean inteligentes en toda la musica, que por no ser sobradamente prolixo en este, no digo mas acerca de esta materia.

CAPITULO XIX.

DE LA OBLIGACION QUE TIENEN DE PUL-
sar con primor el Organo los Organistas Compositores, y del orden que han de guardar en el acompañar. De el orden que se ha de guardar en enseñar à los que no tienen vista, niñas para Religiosas, y à sugetos que aprenden por diversion.

LOs que son Organistas científicos, tienen mas ocasion de poner en práctica mayores primores de musica, que otro Compositor que no lo sea; porque el Instrumento de el Organo, es uno, de los que executando la musica en él, mueve diferentes especies al estudianto musico, para inventar nuevos primores.

El que compone para cantar una obra, quando la llega à oír, como no tiene el trabajo de la execucion por ser otros los que la executan, pone toda la atencion en la sonoridad de ella, dexandose llevar de el amor proprio, por ser parto de su entendimiento; suspendiendo el discurso con la sonoridad de la armonia: y por esso rara vez mueven nuevas especies, aunque se oygan semejantes composiciones.

Pero el Organista, quando toca musica de repente suya, trabaja siempre con el discurso, adelantandolo para prevenir la materia que ha de ir executando; y como siempre està discursivo van llamando unas especies à otras, executando à vezes periodos de tan estraños primores, que causan admiracion à su mismo Autor.

Y à mas de este ay otro motivo, y es, el de no tener necesidad de poner la atencion en lo que executa: porque, quando la obra es para cantada, es preciso, que rigiendola su Autor, le lleve la atencion de si uno, ò otro yerra, para estar pronto à corregirlo; y yà si una voz afina menos bien que otra; y algunos otros motivos semejantes à estos, que le llaman la atencion.

El Organista, no tiene ocasion de semejantes diversiones, porque las voces de el Organo son todas unas, y tan solamente es el empleo de el discurso, prevenir la materia que ha de executar. Y por esso son elevadissimos los primores que los que son científicos executan.

En el entrar los passos, y tocar sobre ellos con diferencia; y variedad, ay algunos en España, que es un asombro lo que hazen; pues tocarán largo tiempo el passo que entraron con las quatro voces al principio, diferenciando los puestos de las entradas de una vez à otra; variando con segundo intento sobre el primero: y para mayor diferencia inventando despues otro sobre el mismo thema de el primero; y siguiendo este mismo orden, prosiguen todo el tiempo que quieren, enlazando primorosamente sonoras *ligaduras*, que hazen la musica muy deleytable. Y esta especie de musica, se practica tocando en lleno; porque los partidos quieren diferente disposicion.

Otras vezes sobre un *Canto Llano*, siguen con mucho primor algunos passos, que admira las muchas obras que han escrito los magnificos Organistas de la centuria passada, y aun los de esta, sobre algunos Canto Llanos de Hymnos, especialmente sobre el de Pangelingua.

Y no es menos primor el que se executa sobre los Canto Llanos de los Psalmos, y otros de los que se cantan en los Coros Eclesiasticos; y es una de las circunstancias que conviene que tenga, para ser perfecto Organista el que sepa tocar sobre qualquier thema forzoso, especialmente sobre el Canto Llano de lo que se canta. Porque à mas de ser de primor, ayuda mucho à mantener en la cuerda del tono con fineza al coro. Que, como ordinariamente se compone de muchos individuos, y de diversidad de voces, unas mas entonadas que otras, las que son menos, acostumbra à ser defectuosas, y poco estables en la cuerda; y el Organista tocando sobre el Canto Llano el Verso que le pertenece, mantiene la cuerda mientras descansa el Coro, y llama la atencion para entrar en ella con firmeza el Verso siguiente.

Por esta razon deven aplicarse los Organistas científicos en no apartarse del Canto Llano en todo quanto tocan alternativamente con el Coro.

Querer referir todos los primores de musica que executan, y deven executar los Organistas que saben, seria intentar un imposible por ser tan diferentes las ideas que cada qual discurre; yà en musica en lleno, y yà en musica partida: y assi, solo dirè la obligacion que tiene el que acompaña, para hazerlo con propiedad.

En la Primera Parte, Libro Tercero, Cap. 20. dixe algunas reglas que avian de observar los que sin ser Compositores, acompañan con el fin de que se huyesse de algunas grandes impropiedades, que por no entender la musica los tales pueden cometer; dexando para este lugar, como mas proprio, la explicacion del modo mas perfecto con que se deve executar un acompañamiento en el Organo.

Y assi digo, que toda la perfeccion consiste en poner las quatro voces sobre el, con tanta puntualidad como se ponen sobre el Baxo de lo que se canta: y importa que sea assi, para que à cada una de ellas corresponda en su misma especie otra de las que se ponen sobre el acompañamiento, para que se pueda mantener firme en el Tono: de tal modo, que assi como ay una voz en *octava*, en *quinta*, ò *tercera*, aya otra de las mismas especies sobre el acompañamiento.

Si es en puesto donde ay *sexta* en lugar de *quinta*, deve corresponder sobre el acompañamiento en la misma especie. Tambien deve po-

ner toda la atencion el Acompañante en no perder la ocasion de hazer todas las ligaduras que cupieren sobre el Baxo que toca, para que pueda tener correspondencia con las voces que cantan.

El mismo cuydado ha de tener en hazer las *terceras*, y *sextas mayores*, y *menores*, segun pide el caso; pues en todo lo que es poner las voces en el Organo, deve corresponder puntualmente, segun las posturas de las que cantan.

Los acompañamientos que vãn por terminos accidentales, aunque muchos Organistas se valen de considerar diferente clave, ò considerarla en diferente linea, tengo por mas acertado, que la consideren en la propria situacion que le toca, aunque les cueste un poco de mas estudio, porque es mayor seguridad.

Por los terminos que no ay *tercera mayor*, ò menor, y fuere necesario, es mejor echarla fuera, que suplirla con *Bemoles*, ò *sustenidos*, que no llegan, ò exceden à la justa quantidad que ha de tener: y del mismo modo ha de ser con las *sextas*.

Quando el Baxo de el acompañamiento fuere à su arbitrio, que es acompañando à una voz algun verso, ha de usar aquellos acompañamientos que fueren mas sonoros: y siempre que la voz cante en forma de ligadura, ha de disponer el acompañamiento, de modo, que la reciba en falta, dando lugar à que desligue en especie imperfecta, ò de modo que sea segun reglas de buena musica.

Si el modo de cantar de la voz le diere lugar para hazer ligadura con el acompañamiento, no la escuse, y en semejante caso se han de poner las voces, en *segunda*, *quarta mayor*, y *sexta*, y tambien de otro modo, que es en *segunda*, *novena*, y *quinta*. Y ultimamente, de qualquier modo que cantare el acompañamiento, se han de poner en los mismos puestos, que si la musica se huviere de cantar.

En muchos exámenes piden, que acompañe una voz sola echando el acompañamiento de repente, sin permitir otro, mas que vea la voz que ha de acompañar: y para hazerlo con la propiedad que se deve, se ha de hazer antes capáz de el *Tono* que es, y en que especie de el entra, y concluye, porque puede suceder entrar en *quinta* de el *Tono*, y acabar en *decena*, y tambien en *quinta*, ò començar en *tercera*, y concluir en el mismo final, ò *octava*. Y en el conocimiento de que *Tono* sea, ha de venir por el modo de cantar que tiene dicha voz.

Y teniendo yã inteligencia de el *Tono*, el acompañamiento ha de començar, y concluir en la cuerda propria de el final, ò mediacion, segun señalaren las especies donde entra la voz.

En orden al proceder, ha de usar siempre de aquellas especies que tuvieren mayor sonoridad, y movimiento de mayor cadencia, segun llama al oido; guardando en todo el mismo orden que si lo huviera de escribir.

Acostumbran à pedir à vezes que se eche la voz fuera, à mas de echar el acompañamiento de repente: y quando assi lo ha de hazer, no se ha de poner sobre el acompañamiento mas que otras dos voces, las quales han de ocupar siempre diferentes especies que las que la voz que se canta: esto es lo mas esencial de lo que toca al acompañar con primor, que aunque se ofrecen otras muchas particularidades, siendo buen

Compositor el Organista , será facil el desempeño de qualquiera dificultad, aunque sea poco usada.

Y pues dexo ya escrito hasta aqui generalmente las circunstancias que ha de tener un Organista para ser perfecto , no me parece ser fuera de razon el encargar à los tales , exerciten la caridad enseñando, para que no falten Ministros en la Casa de Dios , que se empleen en sus Divinas alabanzas: porque se que ay algunos , que si tienen algun poco de tiempo desocupado , mas bien lo ocupan en algunas diversiones, que en enseñar à otros. Exercicio muy trabajoso es, pero tambien es muy meritorio , y bien visto à los ojos de Dios , haziendolo por su amor , y con el fin de que aya quien lo alabe en semejante empleo.

Huyen el ombro de el trabajo , ordinariamente los que tienen habilidad para enseñar , y especialmente con aquellos sujetos con quien es mas trabajoso el exercicio; así como con niñas que estudian para Religiosas , y algunos niños que carecen de vista: que con unos , y otros es mas penosa la enseñanza. Porque à los que no tienen vista , es preciso el darles à entender todo lo que han de aprender, de tal modo, que puedan conferir las especies sin otra ayuda de costa mas que el trabajo de la explicacion de el Maestro : que los que ven , por los caracteres comprehenden la especie à menos explicacion , y à menos trabajo suyo; y tanto mas penosa es la enseñanza de los que carecen de vista , quanto son menores de edad por los pocos adelantamientos de la comprehension.

Pues en quanto à lo que es el teclado , se les ha de ir poniendo los dedos en las teclas que han de pulsar, hasta que vayan adquiriendo habito de hallarlas.

En quanto lo que toca al cantar , no ay otro medio, que es explicarles muchas vezes todo lo que pertenece à los primeros rudimentos, hasta que puedan concebir las especies de ellos. Aunque quando ya conocen las consonancias al oïdo , y tienen ya comprehension , no son mas tardos en el adelantamiento que los que tienen vista ; pero todo el estudio de la musica ha de ser valiendose de la memoria.

Los principios de las niñas que aprenden, es muy poco menos el trabajo de su enseñanza, aunque por diferente causa: y es por la inconstancia de el sexo, la poca edad, y la mano pequeña.

La corta edad , y el sexo , es motivo de la poca aficion al estudio; la mano pequeña, añade trabajo al Maestro; porque es preciso averles de acomodar la musica , de modo , que les sea facil su execucion. El trato con ellas , ha de ser muy apacible , y sin nada de aspereza ; porque de ser contrario no aprovechan: por la razon de ser sobradamente timidas, y pusilánimes naturalmente, como dize Anglico.

Todas estas son circunstancias para mayor mortificación de un Maestro, por el exercicio de paciencia: y solo le puede obligar à pasar por ello el fin santo de que lleguen à lograr el ser Esposas de Christo, alabando le acá en la tierra , para que lo puedan hazer despues por una eternidad en el Coro de las Virgenes.

En lo que han de aprender, tan solamente deve poner el Maestro la eficacia en que tengan la habilidad necessaria ; la qual consiste en tener soltura de manos con toda la execucion possible: en que sean diestras

Barth. Ang. lib. 6. cap. 7. Puella secundum mentis affectionē sunt verecunda, & timida.
Barth. Ang. lib. 6. cap. 7. Manus, & omnes membrorum extremitates habent flexibiliores, & jubiliores.

tras en cantar *Canto Llano*, y *Canto de Organo*. *Canto Llano*, porque es preciso que rija el Coro en muchos Conventos: y quando no entre con esta obligacion, por lo menos, conviene que sea diestra, para poder enseñar à otras Religiosas.

En el *Canto de Organo*, lo ha de ser de modo que pueda cantar su parte de repente; porque son muchos los Conventos donde cantan à *Canto de Organo*: y en los mas, es la Organista la Musica principal; à cuya cuenta corre, assi el disponer lo que se ha de cantar, como el enseñar à otras Religiosas, y cuydar de que canten con firmeza su parte; corrigiendoles lo que erraren.

Si tuviere voz, conviene que sea muy diestra, porque pueda cantar su parte, y acompañar à un tiempo.

Idem ibid. *Sunt autem puella consideranda, quia secundum complexionem sunt calida, humida, &c.*

En quanto à la execucion, generalmente sueltan las manos à menos trabajo que los varones, por tener mas flexivilidad, assi en ellas, como en los nervios. Pues segun dize Anglico, las manos, y todos los miembros extremos los tienen muy flexibles. Y es la causa el ser mas pequeños, y por esso mas prontos à la agilidad: y este es el motivo porque he dicho, que à menos trabajo en el estudio que los muchachos, consiguen el soltar las manos.

Pero se deve tener mucho cuydado con ellas en que tañan à espacio, porque naturalmente son mas fogosas, por ser de complexion humeda, y calida, como dize Anglico: y la misma fogosidad, como tienen facilidad en los movimientos de los dedos, es causa de apresurarse en la musica que tocan, no dandole el ayre que se le deve dar, y faltando muchas vezes al compás.

Conviene tambien, que se les haga exercitar la voz quando son muy niñas, por tenerla muy atenuada ordinariamente, porque con el exercicio se aumenta.

Quando tienen ya las manos suficientemente sueltas, y son ya diestras en el cantar, conviene, que se les enseñe à acompañar, dandoles las reglas que dexo escritas en la Primera Parte, Libro 3. Capitulo 20. que son para los que no son Compositores; y para Religiosas importa poco que no lo sean. Porque si han de ser Compositoras, es preciso que se les dilate el tiempo de tomar estado, y no es muy conveniente por algunas razones que trae consigo la fragilidad de el sexo. Y tambien, porque acostumbra à no tener provecho de averla estudiado, quando son Religiosas, por su poca aplicacion al trabajo de componer, y valerle de qualquier modo de trabajos ajenos.

Pero importa mucho que toquen Arpa, y acompañen con ella de el mismo modo que con el Organo; por ser Instrumento mas acomodado para acompañar voces agudas.

Si la voz es suficiente para cantar su parte, será bien que se impongan en que à un tiempo acompañen, y canten; que à mas de ser muy conveniente, imitarán en esto à Santa Cecilia; que segun la Iglesia, en su Oficio dize, cantava al Señor con el Organo. Y para facilitarle, importa que se les ponga en el mismo papel de la voz el acompañamiento.

No es lo que menos importa el que sepan sacar la musica poniendola de el papel en la memoria; pues sabiendolo hazer, podrán variar.

Tam-

Idem ibid. Sunt autem puella consideranda, quia secundum complexionem sunt calida, humida, &c.
Cantantibus Organis Cecilia Domino decantabat.

Tambien es conveniente que se les imponga en tocar de fuyo; para que puedan mas comodamente alargar, ò abreviar los versos, quando fuere necesario.

Esto es aver dicho generalmente el orden que se ha de guardar en la enseñanza de las que han de ser Religiosas Musicas; dexando de dezir otras muchas particularidades, que es bien queden à la discrecion de el experimentado Maestro; el qual conviene que tenga, tanto de discreto, como de sabio.

Ahora; aunque sea muy de passo, dirè el orden que se ha de guardar en la enseñanza de algunos sugetos que aprenden à pulsar el Clavicordio, tan solamente por su diversion. A estos se les ha de enseñar, no de el modo que conviene que se execute la musica en la Iglesia, pero si como sea de mayor diversion.

En quanto à la planta de el cuerpo, postura de manos en el teclado, y orden que se ha de guardar en el movimiento de los dedos, se ha de observar de el mismo modo que dexo escrito. En orden à la musica que han de executar, ha de ser en los principios muy facil: y tanto, que con el menos trabajo que se pudiere, la executen; porque semejantes sugetos, ordinariamente tienen mas deseos de saber, que de estudiar.

Ha de ser alegre, y de gusto toda la musica que se les dè, assi en los principios, como quando mas aprovechados; para que deleytandose con ella, se aficionen al estudio. Quando comiençan, se les han de enseñar todas aquellas sonaditas mas vulgares; que como las tienen oídas, sea en el mismo, ò otro Instrumento, las comprehenden mas facilmente.

Quando estàn ya suficientemente sueltas las manos, se les ha de ir trabajando para enseñarles musica que sea al caso; y han de ser unas sonaditas de gusto, con algunas glositas, pero no han de ser largas, porque no caygan en la region de el olvido: que bastará que sean de diez y seis à veinte compases, poco mas, ò menos. Y para que puedan tocar algun espacio de tiempo sin mudar de musica, se les ha de enseñar à que repitan cada una de ellas muchas vezes, bolviendo desde el final al principio.

Si quisiere aprender à cantar Canto de Organo, se les ha de enseñar segun el orden comun: pero si no, se les ha de dár à entender la *cifra*, para que teniendo musica escrita por ella, la puedan poner en el Instrumento por mas facil modo.

Y aunque en el Libro Tercero de la Primera Parte, cap. 19. dixe ya el modo de figurar en cifra, para Organo, y Arpa, lo bolverè à explicar aqui para los que se quisiere aprovechar en el Clavicordio de ella.

Conviene que sepan los Signos de la mano à que tecla corresponden, y los valores de las figuras de Canto de Organo, y lo que significan las señales indiciales de *compasillo*, *proporcion sexquialtera*, &c. Sabido esto, han de saber, que el 1. es *Fesaut*, el 2. es *Gesolreut*, el 3. *Alamire*, el 4. *Besabemi*, el 5. *Cesolfaut*, el 6. *Delasolre*, y el 7. *Elami*. Las siete teclas primeras, comenzando de *Fesaut*, el mas baxo se señalan con el numero, y una coma. Y las siete que se siguen con solo el numero, y los siete mas agudas con el numero, y un puntillo, y las otras teclas que hoviere de mas, se señalan con punto, y coma. Todas las teclas que baxan por la parte grave, de *Fesaut*, se señala à mas del numero que

les corresponde con dos comas cada una: para mayor claridad se verá el Capitulo arriba citado.

El señal de Bemol, que es la b. se pone à la mano siniestra de el quatro, y de el siete, y indica, que se ha de tocar la tecla negra.

Quando se halla algun *sostenido*, es à la mano diestra de los numeros, que son el 1. el 2. y el 5. Cada voz se figura en una linea. La mas baxa es el *Baxo*, las que se siguen el *Tenor*, el *Contralto*, y el *Tiple*. Quando en un compàs huviere tres figuras, si fuere *compàsillo* el tiempo, que se supone ha de ser la una minima, y dos *feminimas*, declara la duda de qual es, señalando la misma figura; y lo mismo de qualquiere otra especie de figuras, que fuere el compàs.

Esta declaracion de la cifra me parece ser suficiente, para que qualquiere la entienda, assi para el Clavicordio, como para el Arpa. Aunque para los que saben cantar Canto de Organo, tengo por mejor, y mas propria la figuracion de la musica, segun comunmente se practica.

CAPITULO XX.

DE EL ORDEN QUE SE HA DE GUARDAR en los Exámenes de toda especie de Musico.

HE escrito esta Obra debaxo del titulo de *Escuela Musica*, deseando, que los que estudian esta ciencia, hallen en ella la enseñanza de las materias mas esenciales, las quales he procurado dirigir, segun mi corta inteligencia, al mayor aprovechamiento de sus Profesores; dandoles la mas clara explicacion que he podido.

Solo me falta para conclusion de la Obra, el hazer una breve recopilacion de lo que se ha de pedir en los exámenes de toda especie de Musicos: porque muchos Examinadores, guardan tan mal orden con los que examinan, que se puede dudar, si son capaces para semejante empleo.

Para el mayor acierto de la censura, conviene pues que haga reflexion el Examinador primero, poniendo la atencion en dos circunstancias, principalmente la primera, que grados de habilidad necessita tener el Musico, segun para el empleo que fuere: gobernandose de tal modo el examen, que no sea mas, ni menos riguroso, que lo que basta para hazer un prudente juicio de si es suficiente para el puesto.

La *segunda* es, que ha de poner la atencion, en si la congrua de la renta, es suficiente para que viva con decencia: y segun fuere mas, o menos, se ha de proporcionar la habilidad.

En los exámenes de Maestros de Capilla, aunque es preciso que tengan la habilidad suficiente para cumplir con la obligacion del oficio; pero quanto mayor es la renta, y mas grave la Iglesia, tanto mas diestro conviene que esté en aquellas partes esenciales de que se compone el Magisterio. Y son tres las mas principales, de que se le ha de examinar.

La primera, si tiene sabiduria: la segunda, de si es buen practico: y la tercera, si sabe regir. En todas estas partes, puede ser mas, y menos, y segun el puesto, se ha de juzgar, si es mas, o menos habil.

Para hazer perfecto juicio de si es sabio, se le ha de preguntar de las reglas mas esenciales de la musica, y hazer juicio de como las entiende: especialmente importa, que sepa las definiciones de todo lo mas necesario. Como es que sea *Musica*; que sea *Canto Llano*; que sea *Canto de Organo*; que sea *figura*; que sea *contrapunto*; que sea *composicion*; que sea *compás*; que sea *ligadura*; que ay dos modos de *ligaduras*, una de figuras en lo que se canta, y otra de especies en la composicion; quantas condiciones son necesarias para este modo de *ligadura*; que sea *suposicion* en la musica; que se entiende por *glossa*; que sea *sonido*; que sea *consonancia*; que sea *disonancia*; en que consiste la perfeccion de la *octava*, y *quinta*, y qual es mas; en que consiste la imperfeccion de la *tercera*, y *sexta*; porque no se permite el uso de dos especies perfectas, y si el de dos imperfectas.

Todas estas circunstancias, y otras semejantes, con las razones concernientes à ellas, conviene mucho que sepa un Maestro de Capilla para poder componer segun arte, y con primor, y para poder enseñar con fundamento; de todo lo qual será muy puesto en razon, que se les examine quando llega el caso de su admision, en las Iglesias que ha de ser por examen.

En quanto à la practica, se les ha de hazer trabajar composiciones, assi de letra vulgar como latina, con tiempo limitado. En quanto à lo que sea de letra vulgar, se ha de atender à si componen de gusto, si expresa el afecto que piden las palabras con la musica, y si accentuan bien la letra. Esta misma circunstancia se ha de atender en el latin, y à mas de ella, si la musica es grave, segun pide el lugar sagrado, y si expresan los afectos segun la significacion de la letra; y sobre todo, que no sean molestos con muchas repeticiones, teniendo las bastantes, que no se pueden excusar para los primores que lleva la musica.

Tambien se les ha de pedir trabajen *Motetes* sobre algun *Canto Llano*, dandoles la letra para el, como para todo lo demás que compusieren; y en el primor del *Motete*, se podrá hazer juicio de la habilidad en quanto à lo trabajado de el.

En quanto à lo que pertenece la tercera parte, que ha de tener un Maestro, que es el saber regir, se le ha de examinar sobre un Libro de musica: primeramente pidiendole que eche *Contrapuntos* sueltos de varios generos sobre *Canto Llano*, assi sobre Baxo, como sobre Tiple. Tambien se le ha de pedir eche *conciertos* à tres sobre Baxo, y sobre Tiple. Despues *Contrapuntos* sueltos sobre Canto de Organo de variedad de especies, assi sobre la parte de el Tiple, como sobre qualquiera otra.

Concluido de echar los *Contrapuntos*, ha de echar la *tercera voz* de repente; primero voz alta, y despues baxo. Tambien ha de echar la *cuarta voz*, assi por voz particular, como por Baxo.

Otras muchas habilidades sobre el Libro, acostumbra à pedir en oposiciones muchos Maestros, pero tengo por superfluo todas las que sean à mas de las dichas: porque si tiene destreza en estas, no ay duda

en que estará muy habil para regir; como se puede ver la experiencia despues de aver executado las habilidades dichas, las quales sirven de disposicion.

La primera diligencia para experimentarlo, ha de ser que canten quatro, cada uno su parte en el Libro, adelantandose, ò atrallandose una, ò otra vez. Cada qual de ellos para experimentar la prontitud con que los buelve en Tono.

Hecha esta experiencia, será muy acertado hazer algunas otras; como regir en silencio, y que los que cantan no hagan cuenta con las pausas, y algunas otras semejantes à estas. Regir en silencio, es que los quatro que están para cantar las quatro partes, las digan mentalmente: y siempre que le pareciere al que examina, pregunte donde va esta parte, aquella, ò la otra. A la qual pregunta deve señalar prontamente verificando, que es assi, el que cuida de la parte que se pregunta.

El regir quando no se cuentan las pausas, no es menor habilidad; porque ha de cuidar de entrar à cada voz al tiempo que deve. Y si una calla pausas, y se le advierte al que canta que no las calle, ha de estar pronto à señalar à las otras voces adelantandolas, cada qual, al punto que le corresponde à la voz que no callò.

Estas son experiencias bastantissimas para saber si està bien en la parte del regir sobre el libro un Maestro.

En quanto al regir quando se canta dividida la musica en Coros, se puede hazer la experiencia, atrallandose, ò adelantandose una voz, ò todo un Coro, para ver con la prontitud que los buelve à poner en via.

Este es el orden que se deve guardar en las oposiciones de Maestros de Capilla, y el examen mas riguroso que ay necesidad de hazer: porque aunque ay Maestros, que piden muchas mas habilidades, y algunas de ellas que no hazen al caso, no lo tengo por discrecion; porque los examenes tan solamente son para poder hazer juicio de lo que sabe cada uno; y con lo que dexo escrito, es sufficientissimo para formar concepto de la mayor habilidad. Pero no para todos puestos ha de ser el examen tan riguroso, que quando no es la Iglesia de mayor suposicion, no son las Capillas tan numerosas; y con menos habilidad de un Maestro puede ser suficiente para el gobierno de ella: y assi, deve portarse el discreto Examinador con prudencia, pidiendo mas, y menos en el examen, segun la gravedad de la Iglesia, y la congrua de la renta.

Quando son dos tres, ò mas los Opositores, no se han de examinar con mas, ni menos rigor unos que otros, ni el Examinador se ha de dexar llevar de la passion: y tan solamente ha de atender à proceder segun justicia, graduando à cada uno segun la habilidad fuere.

El que en la composicion llevare ventajas, assi en quanto al componer de gusto, como en la inteligencia de la musica, deve ser preferido, aunque aya otro que sea mas diestro en el regir; porque es mas esencial al oficio el componer: que aunque no esté muy diestro en el regir, se puede hazer con mas facilidad, que buen compositor, sino lo fuere.

Tambien advierto, que los que han de examinar, nunca pregunten lo que ellos ignoran, ni pidan que executen lo que ellos no saben executar: porque ay algunos que obran de este modo; y los tales no pueden juzgar con justificacion, por no entender si el otro responde como deve responder.

Otros ay, que assi sea en la respuesta que les dãn de palabra, como en la practica que executan los Examinados, sino es conforme à la opinion que sigue el que examina, la reprueba; y no lo deve hazer, hasta saber en que razon se fundan: porque tal vez serà opinion mas bieu fundada la que sigue el preguntado, que la que sigue el que pregunta; y no por ello desmerece, antes bien en tal caso, se ha de juzgar como hombre sabio.

Advierto, que tambien ha de poner la atencion el Examinador, de que echen bien el compàs los opuestos: porque ay muchos que no lo echan con la igualdad que se deve, y se sigue el inconveniente, de que los que cantan estàn à riesgo de errar. Y en caso de ser iguales en la habilidad dos, deve ser preferido el que no tuviere este defecto.

En el examen de los Organistas se ha de proceder del modo que dirè: aunque primeramente advierto, que es preciso que el que examine, sea tambien Organista, y si fueren dos, à lo menos el uno: porque sino fuere de la misma facultad, no puede hazer perfecto juicio en el todo de la habilidad. Pues aunque para lo que toca à la composicion es lo suficiente un Maestro de Capilla; pero no à lo que respeta al Organano.

Hallanse tres clases de puestos para los Organistas; y segun la que fuere, ha de ser el examen de ellos. Vno es el de las Iglesias Cathedrales; otro el de algunas Colegiales, ò Parroquiales donde no ay Capilla de musica, y tienen dedicada alguna *Racion*, Beneficio, ò Capellanía para dicho oficio; y el tercero, el de algunos lugares que les dãn algun salario, con la obligacion de ser Sacristàn, ò cuydar de enseñar à los niños à leer, ò otras pensiones semejantes; y en uno, ò otro, que tan solamente tiene la obligacion de tocar el Organano.

El orden que se ha de observar en el examen de los que son para Iglesias Cathedrales, ò que ay musica, es el siguiente. Respecto à la composicion, importa que sea con el mismo rigor, que para los Maestros de Capilla: yà porque necesitan saber para tocar con variedad; y yà porque puedan regentar el Magisterio en las vacantes, y porque puedan examinar à dichos Maestros en su admission: menos, que todo aquello que toca al regir, se puede excusar; porque nunca se le ha de ofrecer semejante exercicio: pues aunque regente Magisterio, ha de estar ocupado en el exercicio de el Organano, quando se canta. Aunque serà acertado el pedirle *Contrapuntos*, assi sobre *Canto Llano*, como sobre *Canto de Organano*; y en hazer experiencia de si entiende como se echa la *tercera*, y *cuarta* voz, para que pueda examinar con propiedad, quando se le ofreciere algun caso.

En quanto à lo que respeta al Organano, se le ha de pedir, que toque en lleno, y partidos de una, y otra mano, assi suelto, como de dos Tiples, y dos Baxos, para que se pueda formar juicio en todas estas especies de musica de soltura de las manos, y de la execucion, si es mas, ò menos. Se ha de atender tambien al ayre, y al modo de la pulsacion de las teclas, si es todo con la propiedad que se deve.

Se le ha de pedir que toque musica propria suya; à la qual se ha de atender si està con buen orden, y disposicion, y segun Arte. Es muy conveniente que se le dè un *passo* de un Tono que sea por termino natural,

tural , para que entradas las quatro voces , toque sobre el algun espacio de tiempo. Y se ha de atender , si entran à tiempo las voces , si lo sigue con primor , ordenandolo , y disponiendolo segun reglas de buena musica , y si guarda la propiedad de el Tono , assi en las cuerdas en que deven entrar las voces , como en el modo de proceder de el.

Tambien se le ha de pedir que toque por Tonos accidentales , especialmente punto alto , ò punto baxo ; que son terminos muy necesarios , assi para acompañar quando se canta Canto de Organo , como para tocar quando se canta à *Canto Llano* alguna musica , que por ser natural viene incomodada à las voces. En estos se ha de atender si guarda el *Diapasson* con propiedad , pasando por los *sustenidos* , y *bemoles* , que son necesarios para su complemento : y no sera superfluo el darles un passo , para que lo entren por uno de los terminos accidentales , para que se juzgue si están con puntualidad en la observancia de la cuerda.

Se les ha de pedir tambien que acompañen por termino natural , y accidental , cantando al mismo tiempo la Obra , y se les ha de atender , assi ponen las voces sobre el acompañamiento , como se deve : y para hazer experiencia , si son diestros , importará , que los Examinadores tengan prevenidos à los que cantan ; de que llegando à un puesto señalado se adelanten , ò atrasen ; que si tiene destreza en el acompañar , buscará las voces , acudiendo con el acompañamiento à ellas.

Tambien se les ha de hazer acompañar versos à voces solas , assi por la cuerda de Tiple , y Tenor , como por la de Contraltos ; atendiendo à los acompañamientos que dan à la voz , y si vâ por el termino que ha de ir.

Conviene tambien , que se le examine de acompañar verso à Instrumentos flatulentos , como son *Baxones* , y *Cornetas* ; y tambien à *Chirimias punto alto*.

Tambien se les ha de pedir que acompañen algun *Motete* , que sea con voz sola , sin otro acompañamiento , mas que permitirles vean la voz que canta , à la qual acompañen de repente : y esto es bien que lo sepan hazer , porque tal vez puede suceder perderse el acompañamiento de la voz , y ser preciso el aver de cantar dicho *Motete*.

De todo lo dicho , importa sean examinados los Organistas que han de ser admitidos en las Iglesias Cathedrales , menos que su acreditada habilidad no los escuse.

Algunos Examinadores poco experimentados acostumbra à pedir à mas de lo dicho algunas grandes dificultades , que tal vez los tales no saldrian con ellas : pero todo lo que es exceder de lo que dexo escrito , lo tengo por superfluo , y no necesario.

Quando los Opositores son dos , tres , ò mas , se han de graduar las habilidades , de modo , que si en la execucion de las manos fueren iguales , el que fuere mas en la composicion , ha de ser preferido. Si uno fuere en la execucion mas que otro , y en la composicion fuere algo menos , se han de graduar igualmente ; como no sea el exceso de la composicion mucho en el que executa menos , que como tenga la execucion suficiente , siempre deve ser preferido , siendo mas en la composicion , por ser parte mas noble ; que como la execucion pende de habito , y la composicion de entendimiento , puede con el exercicio , llegar à executar mas.

Ay muchas Iglesias donde no ay Capilla, que tienen dedicadas algunas Raciones, Beneficios, ò Capellanias, para la habilidad de Organistas, sin mas empleo que el de el Coro, y Organos que sea de obligacion. Y aunque para semejantes puestos no necessitan de tanta habilidad, no obstante, importa, que entiendan la composicion para poder tocar con variedad, mayormente si el exercicio ha de ser cotidiano: y assi mismo, que tengan buena execucion; pues se puede creer, que los que dedican la Prebenda para el Organista, fue con el fin de que la habilidad fuese buena.

Y assi, en el examen de los tales, se ha de proceder, de modo, que se haga experiencia de si entienden la musica, pidiendoles un poco de *Contrapunto*, à lo menos sobre *Canto Llano*; y dandoles despues un baxo, para que pongan las quatro voces sobre el escritas, para que se pueda hazer experiencia de lo que entienden.

En el Organos se les ha de pedir que toquen assi en *lleno*, como partidos de una, y otra mano, dos Tiples, y dos Baxos, para que con todo esto se pueda hazer juicio de la execucion que tienen.

Tambien conviene, que entren algun passo por donde se venga en conocimiento de como se aprovechan de la composicion en el Organos. Este examen me parece ser lo suficiente para poder hazer juicio de la habilidad que necessita tener para el puesto.

Otras Iglesias Parroquiales ay, que por el salario que dan à los Organistas, no solo quieren que tengan este empleo, sino es que añaden la obligacion de enseñar niños à leer, y escrivar, ò la de cuydar de la Sacristia, y ordinariamente la congrua, no es mas que limitadamente para poder vivir. Y à estos, en caso que se les aya de examinar, ha de ser examen muy leve, pues no solo con la habilidad de Organista, han de gozar la renta, sino es con las demás obligaciones con que se les dan.

Y assi en semejantes sugetos bastará con que se haga experiencia de si son habiles para tocar una Misa, y unas Vísperas; y quando mas de si saben sacar. Y en caso de concurrir dos, ò mas, ha de ser preferido el que mas execucion tuviere.

Todo lo dicho, es lo que respecta à los exámenes que se deven hazer à los Organistas generalmente: pero como pueden ocurrir algunas circunstancias, segun las diferentes disposiciones que puede aver en una, ò otra Iglesia particular, en tales casos se ha de governar el que examinare, con discrecion, atendiendo à la particularidad de la circunstancia occurrente, para obrar con justificacion en todo.

El modo de proceder en los exámenes de Musicos de voz, se reduce tan solamente à hazer experiencia si son diestros en el cantar, y à atender que qualidades tiene la voz. Se les ha de pedir que canten su parte; y en la suposicion que canten la letra de repente, se ha de poner la atencion en el modo de cantar, en la pronunciacion, y en el modo de gloriar los transitos.

En el modo de cantar, si es ayroso: porque ay algunos que cantan con tanto decaymiento de voz, que no dan gusto con lo que cantan. Conviene, que tengan buena pronunciacion, para que se entienda bien la letra: para lo qual importa mucho que sean buenos lectores. En quan-

to al glossar los transitos, conviene, que sean glossitas graciosas, que dicho modo de cantar, causa deleyte, y gusto.

Las qualidades de la voz de qualquier especie que fuere, importa que sean las siguientes. El cuerpo de la voz, bastante; que sea larga, subiendo por la parte aguda, y baxando por la grave todo lo que fuere necesario para la parte que huviere de cantar, ha de ser la voz clara, è igual. Y porque son singulares las voces que se hallan perfectas en todas las qualidades, siempre ha de ser preferido el que la tiene mas perfecta, aunque la destreza no sea tanta como la de otro, porque esta se puede adquirir, y la perfeccion de la voz, no.

A los que tocan Instrumentos flatulentos, como son *Baxones*, *Cornetas*, *Chirimias*, y otros semejantes, de lo que singularmente se les ha de examinar, es de que toquen su parte para hazer experiencia si son diestros: se ha de atender à si forman los puntos con claridad, y distincion, si el tono de el instrumento es claro, y si al tiempo de formar los puntos lo afinan. Tambien es circunstancia que haze al caso el glossar los transitos con glossas que tengan cadencia, y à compàs.

Tambien se les ha de pedir que echen verso, que es donde mas bien se conoce la execucion que tiene en la glossa. Tambien conviene que se les haga sonar el instrumento à media voz, ò à menos, por ser necesario muchas vezes el que no suenen con violencia los sonidos.

De todo lo dicho se ha de hazer experiencia en los exámenes de dichos instrumentos, porque conviene que tengan todas circunstancias, prefiriendo à aquellos que las tienen con mas perfeccion.

Víase en muchas Iglesias Cathedrales de el Instrumento de el Arpa, teniendo Musico dedicado, solo para ella; y como ordinariamente es su admission por examen, dirè aqui el orden que se deve guardar en el.

En dos circunstancias deven ser singulares los Arpistas, en las quales deven poner toda atencion los que examinan. La una es la execucion en quanto al pulsar el Instrumento; y la otra en quanto al acompañar. Para hazer experiencia de la execucion que tienen, se les ha de pedir toquen algunas obras de musica, sean estudiadas, ò de repente; en que se pueda hazer juizio de la soltura de las manos. Se les ha de pedir que toquen por todos los tonos naturales, para hazer experiencia de si guardan la cuerda de cada uno. (Este se ha de entender en Arpa de dos ordenes.) Se les ha de preguntar, de què cuerdas de la segunda orden se ha de valer para el *Diapasson* de cada uno de ellos; porque ay unos *Diapassons* que no necesitan de la segunda orden, como son *primero*, *quarto*, y *quinto*; otros que necesitan del *Bemol de Besabemi*; como son *segunda*, *sexto*, y el *quinto* punto baxo, que se usa poco menos que si fuera tono natural.

Otros pasan por el *sustenido de fefaut*, como son *tercero*, *septimo*, y *octava*.

La otra circunstancia de que han de ser examinados con singularidad, es de acompañar; para lo qual conviene que sean diestros en cantar su parte; porque sino lo fueren, no pueden acompañar con destreza. Se ha de atender tambien, que quando acompañan las voces con propiedad; segun puede ponerlas uno que no sea Compositor; que es, guar-

dan-

dando las reglas que dexo escritas en el Libro Tercero de la Primera Parte, cap. 20. que si fuere Compositor no tendrà necesidad de valerse de ellas, pues sabrà la obligacion que tiene.

Tambien se le ha de preguntar si sabe lo que significan los numeros que se ponen sobre el acompañamiento, señalando las *terceras*, y *sextas*, mayores, y menores, *quartas*, y *septimas*, &c.

Estas son las circunstancias mas esenciales que deve tener un Arpista; aunque deve estàr tambien en el acompañar por qualquier Tono punto alto, y punto baxo, porque es necesario muchas vezes.

Esto es de todo lo que se les ha de examinar, y deven ser preferidos todos aquellos que tuvieren mayor destreza en el acompañamiento, aunque sean algo menos en la execucion de el tocar suelto, que otros.

He querido concluir esta Segunda Parte, con esta materia de los exámenes de Musicos, porque tengo observado, que son muchos los que no guardan el orden que deven quando examinan; yà porque piden lo que no es de el caso, y yà porque otros no piden lo que es necesario. Pero guardando el orden con toda especie de Musicos que dexo escrito,

ni excederá à la obligacion que tiene el Examinador, ni faltará à ella, pues es lo suficiente para formar juizio de lo que es la habilidad.

Finis Coronat Opus.



INDICE

DE LAS ESPECIES MAS NOTABLES

que contiene esta Segunda Parte de la Escuela
Musica.

A

- A**yre de la Proporcion sexquitercia, fol. 337.
- Que se ha de enseñar à llevar el arco à los que pulsan los Instrumentos con él, fol. 439.
- Que es conveniente que los que aprenden de Organo, sea quando Niños, fol. 463.
- Que para aprender à entonar, no es muy conveniente que sea en el tiempo que se muda la voz, fol. 463.
- Que es conveniente la poca edad para aprender de Organo, por tener los nervios mas flexibles, fol. 463.
- Que importa mucho la aplicacion al estudio, los que aprenden de Organo, para conseguir la execucion, fol. 463.
- Que importa que tengan buen oído los que aprenden de Organo, fol. 464.
- Explicacion de los Aleados, fol. 470.
- Que no conviene que se exerciten en obras serviles los que aprenden de Organo, fol. 472.
- De el modo mas perfecto con que se deve acompañar en el Organo, fol. 481.
- De lo que se ha de observar acompañando un Verso, fol. 481.
- Modo de acompañar una voz, sin acompañamiento, fol. 481.
- De los que aprenden à pulsar el Clavicordio por diversion, fol. 485.

C

- C**Ve sea composicion, fol. 2.
- Diferencia de una composicion à la demás, fol. 3.

- Que sea Contrapunto, fol. 140.
- Porque se llama Contrapunto suelto, y porque à concierto, fol. 141.
- Reglas que se han de observar en los Contrapuntos sueltos, fol. 141.
- Porque el Contrapunto suelto se comienza con pausa, fol. 143.
- Orden que se ha de guardar al comenzar el Contrapunto à semibreves, fol. 144.
- Exemplo practico del Contrapunto à semibreves sobre Baxo, fol. 146.
- Explicacion, y practica del Contrapunto à minimas sobre Baxo, fol. 147. y 148.
- Que en Contrapunto suelto se puede usar la quinta menor al alzar del compàs, yendo à la tercera, fol. 149.
- Porque los Contrapuntos se aprenden lo primero sobre Canto Llano, fol. 149.
- Porque se llama Contrapunto de compasillo el de carreras, y no el de semibreves, y minimas, fol. 151.
- Como se deven comenzar las carreras en compasillo, fol. 153.
- Que puede aver buelta acabada la carrera, fol. 153.
- Circunstancias que se han de observar para echarse el Contrapunto de repente 153.
- Carreras que se pueden hazer en el Contrapunto à compasillo sobre algunos movimientos de el Canto Llano, fol. 154.
- Practica del Contrapunto à compasillo, fol. 156.
- Practica del Contrapunto à compasillo con imitacion, fol. 157.
- Diferencia que ay en quanto al uso de las figuras en el Contrapunto de compàs mayor, al de compasillo, fol. 158.
- Modo de comenzar las carreras, assi para baxar, como para subir en el Contrapunto.

- punto de compàs mayor, fol. 159.
- Carreras que se pueden hazer à compàs mayor sobre varios movimientos de el Canto Llano, fol. 160.
- Practica de el Contrapunto à compàs mayor, fol. 161.
- Que las entradas de el Contrapunto han de ser pausadas, fol. 162.
- Practica de el Contrapunto à compàs mayor con imitacion, fol. 163.
- Modo de figurar el Contrapunto de sexquialtera menor, fol. 164.
- De el modo que se deve echar el Contrapunto de sexquialtera seis, fol. 165.
- Que se puede usar de minimas por ligar en el Contrapunto de sexquialtera seis, fol. 166.
- Practica de el Contrapunto de sexquialtera seis, fol. 167.
- Que el Contrapunto figurado con doze, y quatro, es de proporcion Tripla, y no de sexquialtera, fol. 168.
- Reglas que se han de observar en el Contrapunto de sexquialtera doze, fol. 169.
- Practica de el Contrapunto de sexquialtera doze, fol. 169.
- Que no se deve llamar el Contrapunto de sexquinona, porque es de sexquialtera, fol. 171.
- Modo de figurar el Contrapunto de sexquialtera nueve, fol. 172.
- De las figuras que han de ser en especie consonante en el Contrapunto de sexquialtera nueve, fol. 172.
- Practica de el Contrapunto de sexquialtera nueve sobre Baxo, fol. 173.
- Contrapunto de proporcion menor, f. 175.
- Reglas que se han de observar en el Contrapunto de proporcion, fol. 175.
- Practica de el Contrapunto de proporcion menor, fol. 176.
- Que en el Contrapunto de semibreves al alzar, no ay riesgo de dar dos octavas, ni dos quintas, fol. 177.
- Que segun el movimiento con que entrare el Canto Llano, no pueden entrar en especie perfecta los semibreves al alzar, fol. 178.
- Solucion à la duda, de si se ha de comenzar en especie imperfecta el Contrapunto de semibreves al alzar, sobre Baxo, quando no puede en perfecta, fol. 178.
- Que se pueden hazer ligaduras de septima en el Contrapunto de semibreves al alzar sobre Baxo, fol. 178.
- Practica de el Contrapunto de semibreves al alzar sobre Baxo, fol. 179.
- Explicacion de el Contrapunto à minimas sincopas, fol. 179.
- Que se puede hazer ligaduras en el Contrapunto de minimas sincopas sobre Baxo, fol. 180.
- Practica de el Contrapunto de minimas sincopas sobre Baxo, fol. 180.
- Explicacion de el Contrapunto de Ternario perfecto sobre Baxo, fol. 181.
- Practica de el Contrapunto Ternario perfecto sobre Baxo, fol. 181.
- Explicacion de el Contrapunto de Ternario imperfecto sobre Baxo, fol. 182.
- Practica de el Contrapunto de Ternario imperfecto sobre Baxo fol. 183.
- Que sea Contrapunto sobre Tiple, f. 184.
- Que el Canto Llano se ha de considerar octava arriba de su natural en el sobre Tiple, fol. 185.
- De la utilidad del Contrapunto sobre Tiple, fol. 186.
- Modo de hazer el Contrapunto à semibreves sobre Tiple, fol. 186.
- Practica de el Contrapunto à semibreves sobre Tiple, fol. 186.
- Es licito el ir al alzar de el compàs à qualquier especie imperfecta de qualquiere otra, fol. 187.
- De el Contrapunto à minimas sobre Tiple, fol. 188.
- Practica de el Contrapunto à minimas sobre Tiple, fol. 188.
- Explicacion de el Contrapunto de compasillo sobre Tiple, fol. 190.
- Orden de hazer las carreras en el Contrapunto à compasillo à sobre Tiple, f. 194.
- Practica del Contrapunto à compasillo sobre Tiple, fol. 194.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto à compasillo con imitacion sobre Tiple, fol. 196.
- Explicacion del Contrapunto à compàs mayor sobre Tiple, fol. 196.

- Practica de el Contrapunto à compàs mayor sobre Tiple, fol. 197.
- Que los Canto Llanos que fueren quinto, ò sexto tono, se ha de echar el Contrapunto cantando por bemol, fol. 198.
- Practica de el Contrapunto à compàs mayor con imitacion, fol. 198.
- Todo el Contrapunto de sexquialtera, que se puede hazer sobre Baxo, se puede hazer à sobre Tiple, trocando los movimientos en el Canto Llano, y en el Contrapunto, fol. 200.
- Que se puede hazer el mismo Contrapunto sobre Baxo, que sobre Tiple, trocandose las especies perfectas, y los movimientos no, fol. 202.
- Practica de el Contrapunto de sexquialtera seis sobre Tiple, fol. 204.
- Contrapunto de sexquialtera doze sobre sobre Tiple, fol. 205.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto de sexquialtera nueve sobre Tiple, f. 206.
- Explicacion, y practica de la sexquialtera de seis, y tres, fol. 206.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto de porporcion menor sobre Tiple, f. 207.
- Que en el Contrapunto de semibreves al alzar, siendo unos mismos los movimientos de el Canto Llano, comienza en distintas especies à sobre Tiple, que à sobre Baxo, fol. 208. y 209.
- Que quando no puede comenzar en especie perfecta el Contrapunto, no ha de tener su principio hasta el segundo punto de el Canto Llano, fol. 209.
- Reglas que se han de observar en el Contrapunto de semibreves al alzar sobre Tiple, fol. 210.
- Practica de el Contrapunto de semibreves al alzar sobre Tiple, fol. 210.
- Contrapunto de minimas sincopas sobre Tiple, fol. 210.
- Practica de el Contrapunto à minimas sincopas sobre Tiple, fol. 210.
- Contrapunto à ternario perfecto sobre Tiple, fol. 211.
- Explicacion de el Contrapunto à ternario perfecto sobre Tiple, fol. 211.
- Practica de el Contrapunto à ternario perfecto sobre Tiple, fol. 211.
- Explicacion, y Practica de el Contrapunto à ternario imperfecto sobre Tiple, f. 212.
- Que se puede echar el mismo Contrapunto sobre Tiple, que sobre Baxo, y practica de èl, fol. 212.
- Porque se echa el Contrapunto de Canto de Organo sobre nota blanca, y no sobre nota negra, fol. 214.
- Lo que se deve observar echando el Contrapunto sobre qualquiere de las quatro partes de Canto de Organo, fol. 214.
- Explicacion de el Contrapunto à compasillo sobre Canto de Organo, 214.
- El Contrapunto de Canto de Organo puede hazer ligadura, y hazer padecer, f. 215.
- Reglas que se han de observar para comenzar, y acabar el Contrapunto sobre Canto de Organo, en especie perfecta, quando la voz comienza, y acaba en sustenido, fol. 216.
- En los Contrapuntos sobre Canto de Organo, no se han de usar quintas, ni octavas sobre los puntos sustenidos, fol. 217.
- Que no se han de esperar las pausas mayores en la voz, quando se echa el Contrapunto sobre Canto de Organo, fol. 217.
- Practica de el Contrapunto sobre Canto de Organo à compasillo, fol. 217.
- Contrapunto de compàs mayor sobre Canto de Organo, fol. 218.
- Practica de el Contrapunto de compàs mayor sobre Canto de Organo, fol. 219.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto à semibreves sobre Canto de Organo, fol. 219.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto à semibreves al alzar sobre Canto de Organo, fol. 221.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto à minimas sincopas sobre Canto de Organo, fol. 222.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto de sexquialtera seis sobre Canto de Organo, fol. 224.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto, de la porporcion Tripla sobre Canto de Organo, fol. 225.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto de sexquialtera doze sobre Canto de Organo, fol. 225.

- Que el Contrapunto que llaman de sexquialtera doze, si se echa sobre compafillo, es de proporcion Tripla, fol. 225.
- Explicacion, y practica à ternario sobre Canto de Organo, fol. 227. y 228.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto de proporcion sexquitercia sobre Canto de Organo, fol. 229.
- Explicacion, y practica de el Contrapunto de proporcion sexquialtera sobre el tiempo ternario, fol. 230.
- Contrapunto de proporcion sexquitercia sobre compafillo, fol. 230.
- A los puestos adonde han de ir las voces en los conciertos à tres sobre Baxo, fol. 232.
- Practica de los conciertos à tres sobre Baxo, fol. 233.
- Que à tres sobre Tiple importa, que el Canto Llano estè con su propria clave, fol. 237.
- De el modo de entrar los passos à tres sobre Tiple, fol. 240. y 241.
- Como la segunda voz que entra el passo à tres sobre Tiple, puede ser en especie imperfecta, y en disonante, fol. 241.
- Practica de los conciertos à tres sobre Tiple, fol. 242.
- Practica de los conciertos à quatro sobre Baxo, fol. 245.
- Claves con que se deven figurar las voces à quatro sobre Tiple, fol. 250.
- Practica de los conciertos à quatro sobre Tiple, fol. 253.
- Que las composiciones de à cinco, ni à mas voces, no son mas perfectas que las de à quatro, fol. 254.
- Que consonancias se pueden doblar segun el movimiento de el Canto Llano à cinco sobre Baxo, fol. 256.
- Practica de los conciertos à cinco sobre Baxo, fol. 256.
- Practica de los conciertos à cinco sobre Tiple, fol. 260.
- Tres partes esenciales que han de tener para ser perfectas las composiciones de à quatro, fol. 268.
- Composiciones con dos passos, ò intentos, fol. 277.
- Composicion de Canon, fol. 280.
- De el modo de ordenar el Canto Llano en las composiciones de Canto de Organo en la voz que lo canta, fol. 297.
- Que se ha de conformar el Musico en la composicion de una voz sola, con la especie de voz que la ha de cantar, fol. 299.
- De el modo de ordenar las composiciones de una voz sola en quanto à la letra, fol. 299.
- Que las composiciones en Duo pueden ser de dos voces naturales, de una natural, y otra artificial, y de dos artificiales, fol. 303.
- Disposicion de las composiciones en Duo, fol. 304.
- Como han de ser las composiciones para los poco diestros, fol. 305.
- Disposicion de composiciones de dos voces, una natural, y otra artificial, fol. 305.
- Disposicion de las composiciones de dos instrumentos, fol. 306.
- Diversas disposiciones en las composiciones à tres, fol. 307.
- Que tienen mas melodia las composiciones de dos voces extremas, fol. 308.
- Que en las composiciones de à tres de una misma especie, qualquiere de ellas puede servir de Baxo, fol. 309.
- Que las composiciones de à tres han de ser independientes de el acompañamiento, fol. 310.
- Que pueden ser las composiciones à tres de voces naturales, y artificiales, fol. 311.
- Disposicion de las composiciones à cinco, quando vãn juntas las voces, fol. 319.
- Clausula remissa à cinco, fol. 322.
- Composiciones à siete, fol. 328.
- Disposicion de los Coros en las obras de muchas voces, fol. 330.
- Modo de ordenar el Canto Llano en las composiciones latinas, fol. 333.
- Composiciones de sexquialtera nueve, fol. 340.
- Composiciones de proporcion dupla, fol. 342.
- Composiciones de proporcion tripla, fol. 342.
- Composiciones de proporcion sexquitercia, fol. 343.
- Clausulas de primer tono, fol. 346.
- Clausulas de segundo tono, fol. 347.
- Inteligencia de las clausulas, fol. 347.
- Clausulas de tercero, y quarto tono, fol. 350.
- En Betabemi no tiene clausula el quarto tono, fol. 353.
- Clausulas de quinto tono, fol. 356.
- Clausulas de sexto tono, fol. 356.
- Que se han usado composiciones de quinto tono por el Diapason de tercero, fol. 359.

Clausulas de septimo tono, fol. 360.

Clausulas de octavo tono, fol. 360.

Modo de cantar con quatro, y cinco bemoles, y con quatro, y cinco sustenidos, fol. 362.

Modo de cerrar clausula, fol. 365.

Clausulas de tres especies, fol. 366.

Clausulas accidentales, fol. 368.

Que es esencial en la composicion el guardar el Diapasson del tono, fol. 370.

Que las composiciones han de ser segun arte, fol. 371.

Que en las composiciones se ha de atender à la mayor perfeccion de la armonia, y melodia, fol. 372.

Que importa la buena disposicion en las composiciones, fol. 372.

Que para la perfeccion de las composiciones, se ha de hazer distincion de la letra, la una à la vulgar, fol. 373.

Que es parte de las perfecciones de las composiciones el està ajustada la musica con la letra que se canta, fol. 373.

Que unas composiciones parecen mejor glossadas, y otras llanas, fol. 430.

Condiciones que deven tener los muchachos que se han de admitir para Musicos en las Iglesias, fol. 440.

Modo de enseñar la composicion à los que solo aprenden por su deporte, fol. 445.

Que importa llevar bien el compàs para regir bien, fol. 450.

Que es circunstancia necessarissima el tener comprehension los que aprenden de Organos, fol. 465.

Conviene que sea Compositor el Organista, para tocar con variedad en el Organos, fol. 477.

Conviene, que sean Compositores los Organistas que están donde ay Capilla, por la regencia de el Magisterio, fol. 478.

Declaracion de la cifra para el Clavicordio, fol. 485.

D

David dedicò para el Templo quatro mil Musicos, fol. 1.

Porque las disonancias causan displicencia al oido, y las consonancias deleyte, fol. 3.

Dos Diapentes juntos no forman conso-

nancia, fol. 41.

Dividese el Diapente, ò quinta en tercera mayor, y menor, fol. 65.

Transito de la decena, assi mayor, como menor à la quinta, fol. 78.

Que no se pueden usar mas que aquellas disonantes (aunque sea por glossa) que están puestas en practica, fol. 99.

Porque se llama falsa la disonante, f. 104.

Modo de desligar en especie perfecta de la falsa, fol. 114.

Que no se falta à la regla de acabar en especie perfecta, porque acabe una voz en decena, fol. 264.

Diferencia que ay entre Passo, Fuga, y Canon, fol. 273.

Solucion à la dda que puede aver, en que si una voz particular puede cantar como Baxo, cantando un Baxo como voz particular, fol. 294.

Que se puede usar de la disonante por glossa en la segunda, y tercera parte de el compàs desigual, fol. 336.

Diferencia de los Diapassones de tercero, y quarto Tono, fol. 350.

Diapasson, y Tono natural de quarto Tono, fol. 342.

Como se dividen los intervalos de Tono en dos semitonos, fol. 363.

Que no puede desligar de la septima en la quinta saltando, fol. 415.

Que deviendo desligar de la septima en la sexta por razon de la glossa de el Baxo, se puede desligar en la tercera, fol. 420.

Que no puede desligar de onçena en octava por razon de glossa, fol. 422.

Que no puede desligar de quarta en quinta por razon de glossa, fol. 423.

Que se puede desligar de quarta en otra quarta por razon de glossa, fol. 423.

De el modo que puede desligar de la quarta en septima, fol. 424.

De el modo que puede desligar de segunda en quinta menor, y en quinta perfecta, fol. 425.

De el modo que puede de la segunda desligar en quarta, fol. 426.

De el modo que puede desligar de una segunda en otra, fol. 425.

Quan necessaria es la discrecion para regir con propiedad un Maestro, fol. 459.

De

De el orden que se ha de guardar en los dedos en quanto al pulsar las teclas, f. 457.

E

Que son seis las especies de consonancias simples, fol. 14.

Que son dos las especies perfectas, y quatro las imperfectas, fol. 14.

Diferencia que ay de las especies perfectas, è imperfectas, fol. 17.

Especies consonantes compuestas, fol. 17.

Que son ocho las especies disonantes, f. 95.

Que ay algunas especies disonantes que se practican entre las voces particulares, y con el Baxo, no, fol. 100.

Que para està en la especie imperfecta en que desliga, no ay tiempo determinado, fol. 109.

Reglas, para distinguir las especies simples de las compuestas, y sobre compuestas, fol. 146.

Reglas, para distinguir las especies simples de las compuestas en el sobre Tiple, fol. 185.

Diversidad de especies con que puede acompañar el Baxo las ligaduras que haze la otra voz à tres sobre Tiple, fol. 239.

Que es mas proprio el uso de la especie imperfecta à tres, que el de la perfecta, fol. 263. y 265.

Que quando sale de alguna ligadura el Baxo, no pueden ir à ocupar especie perfecta las otras voces, fol. 264.

Que las especies perfectas, no son tan armoniosas como las imperfectas, f. 395.

En que casos se han de hazer las especies perfectas que son menores, mayores, fol. 266.

Que ha de convenir una voz sola con el acompañamiento en las especies mas sonoras, fol. 298.

Porque no se dobla ordinariamente la especie imperfecta à seis, fol. 324.

Especies accidentales, fol. 369.

Modo que se ha de tener para conocer las especies consonantes, y disonantes al oido, fol. 435.

El modo que han de tener los Maestros de Capilla en enseñar à cantar à los muchachos, fol. 440.

Modo que ha de tener el Maestro para enseñar de composicion, fol. 443.

Como echando la tercera voz se puede quedar sin especie imperfecta, como no sea en puesto principal de el compàs, y puede ir de la sexta à la octava, fol. 445.

El saber executar en el Organo, se considera en dos modos, fol. 468.

Modo de enseñar de Organo à los que no tienen vista, fol. 483.

Modo de enseñar de Organo niñas para Religiosas, fol. 483.

Que se les ha de pedir en los exámenes à los Maestros de Capilla, fol. 487.

Que se les ha de hazer componer en los exámenes à los Maestros de Capilla en lengua vulgar, y latina, fol. 487.

Experiencia que se ha de hazer en buen examen, para saber si està diestro en el regir un Maestro de Capilla, fol. 488.

Modo de proceder en los exámenes de Organistas, fol. 489.

De los exámenes de Musicos de voz, fol. 491.

Modo de proceder en los exámenes de los que tocan Instrumentos flatulentos, fol. 492.

De los exámenes que se han de hazer à los Arpistas, fol. 492.

F

LA voz que padece en la Falsa, tiene tiempo determinado, y la que haze padecer, no, fol. 96.

Que sea Fuga, fol. 234.

Fundamento que ay para cantar una minima musica todas las voces que exceden de el numero de à quatro, fol. 276.

G

Que es licita la glôssa aunque sea en el tiempo que devia està en la falsa antes de ligar, fol. 109.

Rrr a

Que

- Que es tan proprio subiendo , como baxando , el passar la mala por la buena, fol. 133.
- Que la glosa es causa de aver de suponer una especie por otra , y un tiempo por otro, fol. 134.
- Glosa, es dos, tres, ò mas puntos, que suponen por uno, fol. 138.
- Que por tres razones, singularmente es utilissima en la musica la glosa, fol. 376.
- Que es necessaria la glosa para el uso de las especies falsas, fol. 376.
- Que ay una glosa artificial, y otra natural, fol. 376.
- Que sea glosa, fol. 377.
- Que se puede glosar con semibreves , y minimas, fol. 377.
- Figuras con que se puede hazer la glosa en el tiempo de compasillo , y proporcion menor, fol. 377.
- Figuras con que se haze la glosa debaxo de el tiempo de proporcion dupla, fol. 378.
- Figuras, que convienen à la glosa debaxo de la proporcion sexquitercia, fol. 378.
- Que la glosa se ha de considerar de consonante, mediando disonantes, fol. 378.
- Que se deve considerar la glosa respecto à una voz sola , y respecto à dos, fol. 379.
- De tres diferencias en que se ha de considerar la glosa , respecto à una voz sola, fol. 379.
- De el modo que deve ser la glosa por movimiento recto, fol. 379.
- De las glosas por movimiento obliquo, fol. 380.
- De las glosas por movimiento mixto, fol. 381.
- Por quatro movimientos distintos puede ser la glosa considerada entre dos voces, fol. 382. y 383.
- Que la voz que tiene mas movimientos es la que lleva la glosa, fol. 384.
- Practica de la glosa en dos voces à un tiempo, fol. 385.
- Que puede aver glosa en dos voces , siendo con figuras mas diminuidas , la una, que la otra, fol. 386.
- Glosa, en tres voces à un tiempo, fol. 386.
- Glosa de apariencia, fol. 388.
- Explicacion de las glosas que ay en las ligaduras de apariencia, fol. 400.
- Que ay glosa en la ligadura de septima quando es de apariencia, fol. 401.
- Que puede aver glosa à mas de la voz que liga en otra, fol. 402.
- En la ligadura de segunda , ò novena por abaxo, no puede aver glosa, fol. 402.
- La voz que liga en quinta menor no tiene glosa , pero si la que la haze padecer, fol. 403.
- Explicacion de la glosa en la ligadura de quinta menor, fol. 403.
- Que al fin de la parte de la prevencion de la ligadura, no puede aver glosa, fol. 406.
- Practica de como se ha de entender la glosa en la parte de la prevencion , y en la de ligadura, fol. 406.
- Practica , en que se declara , como puede aver glosa en sola una parte de la ligadura, sea en la primera, ò en la segunda, fol. 407.
- Quando la glosa es leve al passar de un compàs à otro, no ay ligadura, fol. 408.
- Como ha de ser la glosa para esta echa con propiedad en la voz que recibe la ligadura, fol. 408.
- Declrase, como no es tan impropria, como parece la glosa de una postura, fol. 412.
- Segun es la glosa de una postura, no son dos docenas successivas, fol. 413.
- Como se vè puesto en practica glosar con propiedad al tiempo que desliga, fol. 416.
- Glosa impropria al tiempo de salir de la ligadura, fol. 416.
- Que quando ay glosa en la voz, no se pone letra en todas las figuras, fol. 428.
- Reglas, para que la glosa en una voz sola se haga con propiedad, fol. 429.
- Por tres razones es mas conveniente la glosa en los Instrumentos artificiales, fol. 431.
- De tres especies de glosa que se executa en los Instrumentos, fol. 433.
- Glosa de aleado, fol. 433.
- Glosa trinada, fol. 433.
- Que importa la igualdad de el herir en los Instrumentos para la perfeccion de la glosa, fol. 434.

I

Porque algunos Intervalos son excluidos de la musica, fol. 5.

Que ay tres modos de imitacion, fol. 234.

Imitacion de el acompañamiento à la voz, fol. 298.

Reglas que se han de enseñar à los que tocan Instrumentos flautentos, fol. 439.

L

Que no se ha de doblar la quarta de Trino sobre la ligadura de el Baxo, aunque sea à ocho, fol. 292.

No se ha de hazer ligadura de quarta en Duo, fol. 303.

Que se puede echar fuera el acompañamiento en las ligaduras que se hazen en Duo, fol. 304.

Ligadura en Proporcion mayor, fol. 337.

Que donde no ay ligadura, no se puede suponer la septima ligada, fol. 393.

Solucion à la duda que puede aver, en si es ligadura perfecta, ò de apariencia, quando de la falsa no desliga en la especie imperfecta que le toca, fol. 404.

Que no es ligadura la que se haze en quarta diminuta, fol. 405.

Que quando el Baxo liga, y otra voz acompaña con quarta perfecta, no ay ligadura, fol. 417.

Resuélvese, como es ligadura de apariencia, la que al tiempo que previene una voz, desliga otra en especie falsa, f. 421.

Que la ligadura de quarta, no es sino de segunda entre las voces particulares, fol. 63.

Que deve salir de la ligadura de septima mayor entre las voces particulares quando tocan antes, fol. 89.

Que la ligadura de segunda entre dos voces particulares, es mayor, si es mayor la sexta sobre el Baxo; y si es de septima, es menor, fol. 89.

Que no se puede ligar en la quarta diminuta, fol. 97.

Conviene, que la prevencion de ligadura,

pueda ser en qualquiera especie, f. 104.

Vieron los Antiguos la ligadura con figura breve, fol. 106.

La ligadura en los tiempos ternarios, puede ser mas, y menos el tiempo que este en la falsa, fol. 107.

No son mas que dos especies disonantes en que se puede hazer ligadura perfecta, fol. 110.

Que la ligadura de quinta menor es de segunda, fol. 111.

Modo de hazer ligadura el Baxo, f. 113.

Que la ligadura de novena, no lo es con el Baxo, fol. 116.

Que aviendo ligadura en el Baxo, acompañada con quarta, y segunda, es de segunda fol. 120.

Las ligaduras de entre las voces particulares, las puede acompañar el Baxo con variedad de especies, fol. 121.

Ligadura extraordinaria de septima, f. 122.

Que no puede aver dos ligaduras perfectas à un tiempo; pero las puede aver siendo la una aparente, fol. 124.

Que las ligaduras son de segunda en el sobre Tiple, fol. 185.

Modo de hazer la ligadura de segunda en el Contrapunto de compàs mayor sobre Tiple, fol. 196.

Practica de las ligaduras que se hazen à tres sobre Baxo, fol. 233.

Modo de ligar el Baxo à tres sobre Tiple, fol. 239.

De el modo de hazer las ligaduras à quatro sobre Baxo, y de la diferencia de ellas, fol. 243.

De las ligaduras à quatro sobre Tiple, f. 250.

Que importa la buena disposicion de hazer la ligadura con la voz que le toca, f. 270.

En el caso de no ligar en que especie le tocava estar la voz, fol. 270.

Que ligando una voz en quarta, se puede hallar otra en tercera, ò decena, à qualquier numero de voces que fuere, f. 292.

Que ligando una voz en septima, puede aver otra en sexta, fol. 292.

M

Que sea movimiento, fol. 8.

En la musica ay tres movimientos, de lugar, de qualidad, y de cantidad, fol. 8.

Que sea movimiento simple, fol. 9.

Que son tres los movimientos que puede hazer una voz sola, fol. 9.

Que puede aver movimiento de tiempo, aunque no mueva de un lugar à otro la voz, fol. 9.

Que sea movimiento mixto, fol. 9.

De seis especies que se hallan en la musica de movimiento mixto, fol. 9.

Que el movimiento sonoro, es circular, fol. 10.

Movimiento obliquo, fol. 10.

Movimiento natural, fol. 10.

Movimiento violento, fol. 11.

Vfo de el movimiento recto, fol. 12.

Vfo de el movimiento contrario conjuntivo, fol. 12.

Vfo de el movimiento contrario disjuntivo, fol. 13.

Vfo de el movimiento igual ascendente, y descendente, fol. 13.

Que tan proprio es el passar la mala por la buena por movimiento de dos voces, como por movimiento de una, fol. 134.

Posturas de las quatro voces sobre los movimientos que puede hazer el Canto Llano à quatro sobre Baxo, fol. 244.

Movimientos, à las especies, que puede hazer el Baxo con el Canto Llano à quatro sobre Tiple, de modo, que vengan bien à las otras voces, fol. 251.

Movimientos que puede hazer la quinta voz à cinco sobre Tiple, fol. 259.

Como se ha de hazer la musica suelta à tres con passo, sobre Baxo determinado, fol. 267.

Que es conveniente que la musica suelta con passo, se trabaje por todos los Tonos, fol. 271.

Musica à tres, executada en un Instrumento, fol. 312.

Como deve ser la musica en la Iglesia, fol. 314.

Disposicion de la musica à cinco en dos coros, fol. 321.

Modo de ordenar la musica à seis, dividida en dos coros, fol. 324.

Obligacion que tienen los Maestros de Capilla, fol. 434.

Disposicion que ha de tener un Maestro de Capilla en distribuir lo que se ha de cantar, fol. 436.

De la obligacion de los Maestros Organistas, fol. 438.

Reglas que los Maestros Organistas han de dár à los que comiençan à aprender, fol. 438.

Que los Maestros Organistas han de enseñar la composicion à los que aprenden de Organo, fol. 438.

De los Maestros que enseñan à pulsar Instrumentos de cuerda, fol. 438.

Que ha de dár la razon el Maestro de lo que enseña al que aprende, fol. 443.

Que un Maestro de Capilla importa que sea, à mas de buen practico, buen especulativo, fol. 447.

Lo que ha de observar un Maestro para dár gusto con sus composiciones, fol. 664.

De las circunstancias que han de tener los Musicos que se han de admitir en las Iglesias, fol. 448.

De quatro circunstancias de que necessita un Maestro para poder regir con perfeccion, fol. 450.

Que un Maestro de Capilla, ha de tener habito de hazer primores sobre el Libro, fol. 450.

Que es muy importante en un Maestro, saber echar la tercera, y quarta voz de repente, fol. 450.

Maximas que han de observar los Maestros con los que aprenden de Organo para aficionarlos al estudio, fol. 463.

Que importa en la musica que se toca en el Organo usar de los trinos, y alcados, fol. 469.

Invençion de nueva musica en el Organo, fol. 473.

Que para enseñar à poner la musica en practica en el Organo, importa, que entiendan de composicion los Maestros, fol. 475.

Que importa que los Organistas entiendan la musica para que puedan examinar, fol. 478.

N

Que el numero seis es el mas sonoro, porque contiene todas las proporciones de las consonancias, fol. 323.

Como de la novena ligada por arriba puede salir por razon de la glosa de el Baxo à mas de la octava à otras especies, fol. 426.

O

Que la octava, por ser simple, no es menos sonora que sus compuestas; al contrario de las demás especies, fol. 18.

Que la octava es la consonancia mas perfecta, fol. 28.

Que las compuestas de la octava, tienen la misma perfeccion que ella, fol. 29.

Otro grado de perfeccion de la octava, fol. 29.

Que el uso de la octava à dos, y à tres voces, ha de ser por movimiento contrario disjuntivo, fol. 30.

Que la octava se puede usar à tres por movimiento recto, y por movimiento conjuntivo, fol. 31.

Que la octava se puede usar en las composiciones de à quatro por movimiento recto, y por movimiento contrario conjuntivo, fol. 32.

A la octava haze menos armoniosa la similitud de sonidos, fol. 33.

No se pueden dàr dos octavas inmediatas, por la poca variedad de proporciones, fol. 34.

Que no se pueden usar octava, y quinceña, fol. 34.

Que el baxar, ò subir por movimiento de octava dos voces en octava, es improprio, fol. 35.

Se puede ir de octava à Unifonus, y de Unifonus à octava, fol. 36.

Que aunque medie una disonancia entre

dos octavas, no dexan de serlo, fol. 38.

Que es licito el uso de dos octavas, median-do pausa, fol. 39.

Orden de la fuga, fol. 278.

Como se deven disponer las quatro voces en el Organo, fol. 316.

Que no dexan de ser dos octavas, aunque prevenga ligadura, aviendo encuentro en la septima, fol. 391.

Resuélvete, como aunque aya mas movimientos en una voz que en otra, puede aver dos octavas, fol. 392.

Lo importante que es el buen oido para regir bien fol. 453.

Que importa que sea Compositor el Organista, que aya de enseñar, fol. 475.

Que importa que sea sabio, y experimentado el Organista, para juzgar los defectos que tiene qualquier Instrumento, fol. 479.

Que los Organistas científicos deven tocar sobre los Canto Llanos, fol. 481.

P

Que sea passo, fol. 234.

Porque se tiene todo por un passo siendo distintos los movimientos, f. 234.

De el modo que se ha de tener en comenzar los passos en especies perfectas, f. 235.

De los passos à quatro sobre Baxo, f. 243.

Que quando los passos entran mas altos que el Canto Llano à cinco sobre Tiple, se han de usar las especies como à sobre Baxo, fol. 260.

Que quando se entra un passo, no lo han de acabar dos voces à un tiempo, f. 272.

Entradas de los passos por todos los tonos, fol. 271.

Orden que se ha de guardar en entrar los passos, quando las composiciones son de multitud de voces, fol. 275.

Passo con movimientos encontrados, 277.

Que pueden diferir en el movimiento los passos sin dexar de ser imitacion, f. 278.

Posturas desde quatro hasta ocho, subiendo el Baxo de grado, fol. 282.

Posturas desde quatro hasta ocho voces, baxando el Baxo de grado, fol. 282.

Posturas desde quatro hasta ocho voces,
baxando el Baxo de grado, fol. 282.
Posturas desde quatro hasta ocho, subiend
el Baxo una tercera, fol. 285.
Posturas desde quatro hasta ocho, baxando
el Baxo una tercera, fol. 286.
Posturas desde quatro hasta ocho, subiend
y baxando una quarta el Baxo, fol. 286.
Posturas desde quatro hasta ocho, subiend
y baxando una quinta el Baxo, fol. 286.
y 287.
Postura, en que se resuelve, que lo que su
pone con el Baxo, no supone con otra
voz, fol. 295.
Passe trocado à tres, fol. 311.
Posturas à quatro fuera de el orden comun,
fol. 314.
Posturas de voces à cinco sobrepuntos suste
nidos, fol. 322.
Que las posturas de à siete son como las de
à ocho, fol. 328.
Disposicion de los passos en multitud de vo
zes, fol. 333.
Pausas de la sexquitercia, fol. 343.
Proporcion dupla superbiparciens tertias,
fol. 343.
Proporcion dupla sexquiquarta, fol. 343.
Proporcion sexquitercia, fol. 344.
Proporcion tripla, fol. 344.
Puestos naturales de los sostenidos particu
lares, y Bemol, por el Diapason de ter
cer Tono, fol. 352.
Solucion à la duda de si el puesto de la
quinta voz sobre las ligaduras de quarta,
es glosa, fol. 387.
Solucion à la duda en una postura extraor
dinaria de glosa, fol. 396.
Postura reprobable por la impropriedad de
glosa, fol. 398.
Postura reprobable por no tener lugar la su
posicion de especie buena, fol. 398.
Postura, que se reprueba, por no tener abo
no la falsa, y por ser dos quintas, f. 399.
Resuelvense las dudas, que puede aver en
lo extraordinario de unas posturas, 411.
Postura reprobable, por su poca sonoridad,
fol. 419.
De los dedos de una, y otra mano, con que
se deven poner las posturas en el Organo,
fol. 457.

De la propiedad con que se han de pulsar
las teclas, fol. 459.

Q

LA quinta no es tan perfecta como la
octava, fol. 40.
Que la quinta es mas armoniosa que la oc
tava, fol. 40.
Diferencias que ay de la perfeccion de la
quinta à la de la octava, fol. 40.
La quinta se practica en las composiciones
de à dos, y à tres voces por movimien
to contrario conjuntivo, fol. 43.
Que se usa la quinta por movimiento rec
to, y por movimiento contrario conjun
tivo à tres, fol. 43.
Postura extraordinaria de la quinta à qua
tro, fol. 45.
Solucion à la duda, si se pueden dàr dos
quintas successivas con distintas voces,
fol. 47.
Caso en que puede ser licito dàr dos quin
tas successivas, fol. 48.
Es licito el uso de dos quintas, trocandose
las voces con distintos movimientos,
fol. 49.
Que no es licito el uso de dos quintas mo
viendo de octava dos voces, fol. 51.
Que es licito el uso de dos quintas de dife
rentes proporciones, fol. 50.
Que es licito el uso de quinta, y doena,
fol. 51.
Que la quarta es especie perfecta, fol. 53.
Que la quarta es especie consonante entre
las voces particulares, fol. 55.
Que la quarta no se puede tener por conso
nante, ni disonante, fol. 57.
Que la quarta, aunque es especie perfecta,
se pueden dàr dos juntas, fol. 59.
Modos de usar la quarta en la musica,
fol. 60.
Que la quarta se tiene por especie consonan
te, quando es acompañada con sexta,
fol. 62.
Que es impropria imitacion la que entra en
la quarta, hallandose otra voz en ella,
fol. 64.
En la quinta menor se permite prevenir li
gadu-

gadura de golpe, y en las demás falsas, no, fol. 105.

Postura extraordinaria con quarta, fol. 118.

De el modo que se puede usar la quinta falsa en la sexquialtera, fol. 168.

Porque se dobla la quarta en la prevencion de ligadura à cinco sobre Baxo, f. 257.

Que quando ay quinta menor es impropriedad poner voz en octava, fol. 264.

Que quando en quinta menor, han de mover las dos voces al tiempo de desligar, fol. 266.

Que no quita el ser dos quintas successivas el mediar una septima, fol. 395.

Que se puede usar de quinta accidental echando la tercera voz, fol. 452.

R

Que ha de aver las menos repeticiones que pudiere en la letra, quando se encuentra un passo, fol. 274.

Reglas que han de observar los que aprenden de Organo, en quanto à la planta de el cuerpo, fol. 456.

Regla que han de observar los principiantes en la postura de las manos en el teclado, fol. 457.

S

Puestos naturales de la sexta mayor, fol. 80.

En todo canto que fuere por Bequadrado, ò por Bemol, se podrá hazer la sexta menor mayor, con bemol en un solo puesto, y con sustenido en tres, fol. 82.

Modo de ir de la sexta à la octava, f. 82.

Modo de ir de la sexta à la quinta, fol. 86.

Proporcion de la sexta menor, fol. 87.

Razones porque conviene hazer la sexta menor accidentalmente, fol. 89.

Que se suplen en los Instrumentos impropriamente las terceras, y sextas menores donde no las ay naturales, fol. 92.

Transito de la sexta menor à otras consonancias, fol. 93.

La segunda menor, es mas disonante que la

mayor, fol. 98.

Suposicion propria, è impropria, fol. 125.

Que se deve suponer otro tiempo de el que està figurado muchas vezes, fol. 126.

Supone por lo que es, la disonante que està ligada, fol. 127.

Suposicion en las ligaduras de el tiempo ternario, fol. 131.

Que no puede suponer el tiempo menor, estando figurado el mayor, fol. 132.

Que ay suposicion de tiempo quando passa la mala por la buena, fol. 134.

Que à vezes deve ser la suposicion con todas las voces, y otras entre dos solas, f. 136.

Quando se entra con pausa, supone la primera figura cantable despues de ella, fol. 138.

Sexquialtera doze, fol. 168.

Sexquialtera nueve sobre dos puntos de Canto Llano, fol. 174.

Que las sexquialteras à nueve son muy prolixas, si se echan dobles, fol. 175.

De quatro modos que se puede usar la sexta en el Contrapunto suelto sobre Tiple, fol. 188.

Puestos de los sustenidos particulares, y bemol de cinco, y seis tonos, fol. 357.

Puestos de los sustenidos particulares, y bemol de septimo, y octavo tono, f. 360.

En caso de aver dos septimas entre dos octavas, se puede dudar si lo son, y se declara, fol. 389.

Resuélvese, que mediando una septima entre dos octavas, no lo son, fol. 390.

T

DOs, tres, ni mas terceras, ni sextas juntas, no forman consonancia, fol. 41.

Dividese la tercera mayor en dos Tonos, fol. 66.

Puestos naturales donde se halla la tercera mayor, fol. 66.

Diferencia que ay de las terceras mayores accidentales à las naturales, fol. 67.

Que en tres puestos se puede hazer con sustenido mayor, la tercera que es menor, fol. 67.

Como se haze la tercera menor mayor, fol.

fol. 69.
 Diferencias de la tercera menor, fol. 72.
 Hazese la tercera menor, mayor de dos modos, fol. 73.
 La tercera mayor es mas sonora que las demás imperfectas, por ser su sobrecompuesta de el genero multiplex, fol. 74.
 Transitos que se puede hazer de la tercera menor à la octava, fol. 77.
 Que los quatro Tonos primeros tienen tercera menor en su cuerda, y las otros quatro mayor, fol. 79.
 Como se truecan en el sobre Tiple con unos mismos movimientos las especies perfectas, fol. 186.
 La correspondencia que tienen todas las especies en cada Signo à sobre Tiple, fol. 185.
 Que el sobre Tiple es mas armonioso que el sobre Baxo, fol. 238.
 Trocados à quatro, fol. 315.
 Trocados con quinta à quatro, fol. 316.
 Trocado à seis, fol. 326.
 Diferente especie de trocados à seis, f. 327.
 Termino natural de primer Tono, f. 345.
 Termino natural de segundo Tono, f. 146.
 Terminos accidentales de primero, y segundo Tono, fol. 348.
 Terminos accidentales de tercer Tono, fol. 351.
 Transportacion de los terminos accidentales de quarto Tono, fol. 353.
 Terminos accidentales de quinto, y sexto Tono, fol. 357.
 Que el septimo Tono, tiene el mismo Diapasson de tercero, fol. 360.
 Transportacion del Diapasson de septimo Tono, fol. 361.
 Puestos accidentales, por donde se transporta el Diapasson de octavo Tono, fol. 361.

Que importa mucho el conocimiento de las reclas los que aprenden de Organo, fol. 458.
 Explicacion de los Trinos, fol. 470.
 La pulsacion de las reclas, ha de ser la mas natural, y nada violenta, fol. 471.

V

Division de el Vnifonus, fol. 19.
 El Vnifonus no es consonancia, sino principio de las consonancias, fol. 20.
 El Vnifonus puede ser de diferentes especies, fol. 21.
 Cantase Vnifonalmente, fol. 22.
 Porque se permite que se cante en Vnifonus el Canto Llano, fol. 22.
 Que no se puede usar de dos Vnifonus successivos, fol. 24.
 Que el Vnifonus se deve usar como la octava, fol. 25.
 Quando el Vnifonus, se dobla, no ay tanta armonia, como quando se dobla la octava, fol. 26.
 Simpatia de el Vnifonus, fol. 27.
 Que el uso de Vnifonus, y quincena es improprio, fol. 35.
 Que han de convenir todas las voces en un agregado al cerrar el periodo, fol. 274.
 Como será lícito el aver dos voces en punto sostenido, fol. 290.
 Que quando una voz no puede ocupar la especie que le toca, se suple con otra, fol. 320.
 Valores de figuras en la sexquialtera nueve, fol. 340.
 Reglas para aprender à poner las voces en sus puestos los que estudian por su deporte, fol. 445.

F I N.

A 1112°/144

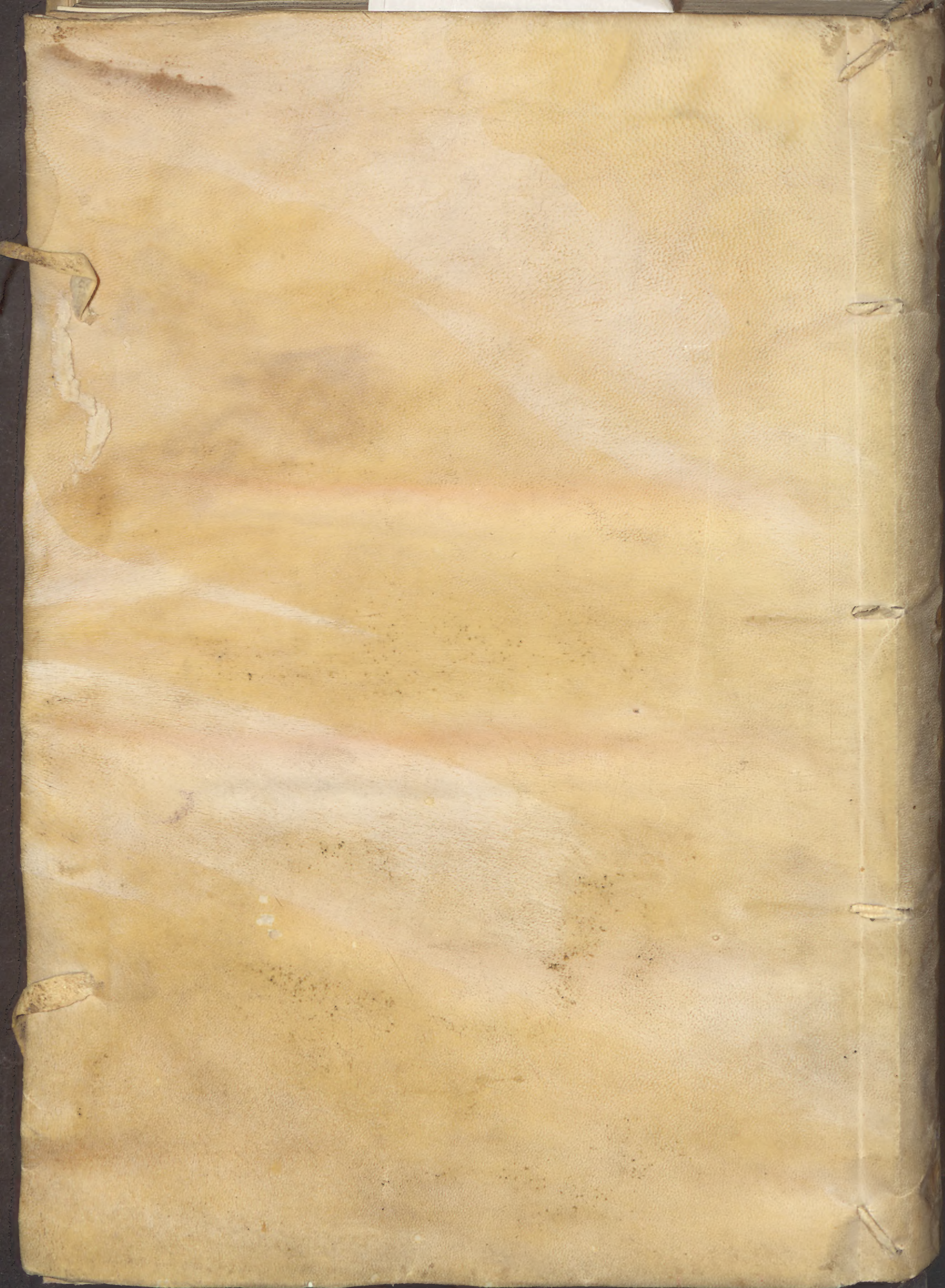


UNIVERSIDAD DE SEVILLA



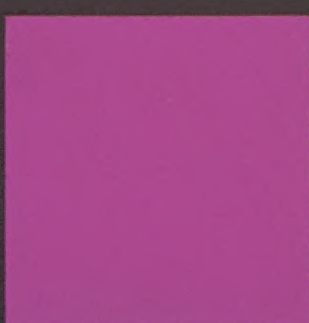
600158793

¿23513408



colorchecker classic

calibrite



100mm